

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JOÃO AMÁLIO RIBAS

AUTOFICÇÕES: UMA TENDÊNCIA DO ROMANCE CONTEMPORÂNEO.

**CURITIBA
2013**

JOÃO AMÁLIO RIBAS

AUTOFICÇÕES: UMA TENDÊNCIA DO ROMANCE CONTEMPORÂNEO.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.
Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dra. Raquel Illescas Bueno

CURITIBA

2013



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ata sexcentésima primeira, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando JOÃO AMALIO PINHEIRO RIBAS. No dia oito de maio de dois mil e treze, às quatorze horas e trinta minutos, na sala 1005B, 10.º andar, no Edifício Dom Pedro I, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **RAQUEL ILLESCAS BUENO**, Presidente, **DIANA IRENE KLINGER** e **CAETANO WALDRIGUES GALINDO**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: “**AUTOFICÇÕES: UMA TENDÊNCIA DO ROMANCE CONTEMPORÂNEO**”, apresentada por JOÃO AMALIO PINHEIRO RIBAS. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. Logo após a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora **RAQUEL ILLESCAS BUENO** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADO** o candidato, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia oito de maio de dois mil e treze. xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Dr.^a Raquel Illescas Bueno

Dr.^a Diana Irene Klinger

Dr. Caetano Waldrigues Galindo

João Amalio Pinheiro Ribas



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

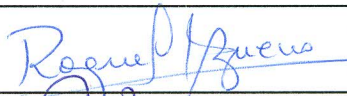
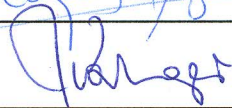

PARECER

Defesa de dissertação do mestrando JOÃO AMALIO PINHEIRO RIBAS para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados RAQUEL ILLESCAS BUENO, DIANA IRENE KLINGER e CAETANO WALDRIGUES GALINDO arguiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“AUTOFICÇÕES: UMA TENDÊNCIA DO ROMANCE CONTEMPORÂNEO”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
RAQUEL ILLESCAS BUENO		aprovado
DIANA IRENE KLINGER		aprovado
CAETANO WALDRIGUES GALINDO		aprovado

Curitiba, 08 de maio de 2013


Prof.ª Dr.ª Teresa Cristina Wachowicz
Coordenadora

RESUMO

Esta pesquisa apresenta um estudo sobre a tendência das autoficções no romance contemporâneo. Neste trabalho, propomo-nos a analisar a trajetória da terminologia e as suas características, assim como os possíveis significados das autoficções dentro do sistema literário atual. Analisaremos, ainda, dois casos de obras alinhadas por essa tendência de produção romanesca, na qual o autobiográfico se apresenta como principal e mais evidente elemento para a construção ficcional. As obras analisadas serão o romance *Chove sobre minha infância* (2000), de Miguel Sanches Neto, em que estudaremos os aspectos autoficcionais na construção das personagens do livro; e a obra *O filho eterno* (2007), de Cristovão Tezza, em que serão analisados os desdobramentos das vozes narrativas dentro desse romance.

Palavras-chave: autoficção, romance, contemporâneo.

ABSTRACT

This research presents a study about the tendency of the contemporary novel self-fictions. In this work, we propose to analyze the trajectory of the terminology and its characteristics as well as the possible meanings of self-fictions within the literary system current. We will also analyse two cases of works aligned for this trend of novelistic production, wherein the autobiographical presents as main and most evident element to the fictional construction. The works will be analyzed “*Chove sobre minha infância*” (2000), by Miguel Sanches Neto, which will be studied aspects of self-fiction in building the characters of the book, and the book “*O filho eterno*” (2007), by Christopher Tezza, which will be analyzed the unfolding of the narrative voices in this novel.

Keywords: self-fiction, novel, contemporaneous.

Dedicatória:

Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do cadáver do Machado.

Agradeço

Ao seu João Maria e dona Maria Luiza – e toda a minha família contralto:

Hamilton, Glaucia, Glauci, Maysa, Alana, Ricardo, Rafael, Maria e Fernanda – pelo sempre amor e apoio.

A Bárbara, pelo companheirismo, atenção, generosidade e afeto constantes.

A Raquel, pela orientação sábia, competente e serena.

A CAPES, pela bolsa concedida.

A Diana I. Klinger e Caetano pela honra do aceite do convite para a banca.

Ao Miguel, ao Caetano – de novo – e ao Luís, pela gentileza das leituras e contributos.

Ao Otto, pelos papos e sugestões.

Ao Leonardo e ao Jean, pelo auxílio luxuoso nas traduções.

A Kelly, pela força com as digitações, e a Duda, pela revisão.

Ao Tezza e ao Miguel – de novo -, pelas obras tão... (não acho adjetivo justo e suficiente)... que escrevem.

Aos amigos e alunos que, de longe ou perto, integral ou espedaçadamente, acompanharam esta saga.

E, não menos importante apesar de *last*, a John, Paul, George e Ringo, claro, por terem feito e gravado as canções mais legais da música pop.

A todos, obrigado eterno...

...e abraço de urso igual do Felipe.

João Amálio

SUMÁRIO

Comentário inicial	p.10
Introdução.....	p.12
 Capítulo I	
1. TEMPOS (pós ou hiper) MODERNOS.....	p.16
1.1 A espetacularização do eu.....	p.16
1.2 Sob a (má?) égide de Narciso.....	p.19
1.3 E ser artista no nosso convívio.....	p.23
2. PRIMADO E MORTE DO AUTOR.....	p.27
2.1 O primado do autor.....	p.27
2.2 A morte do autor.....	p.30
 Capítulo II	
	p.41
1. O RETORNO DO AUTOR E A MORTE DO ROMANCE.....	p.41
1.1 O retorno do autor.....	p.41
1.2 A morte do romance.....	p.46
2. AUTOFICÇÃO– UMA TENDÊNCIA DO ROMANCE CONTEMPORÂNEO....	p.60
2.1 As origens da autoficção – o procedimento, o termo e o conceito.....	p.60
2.2 O interesse, a aceitação crítica e a profusão das obras.....	p.71
2.3 Um mundo fronteiro.....	p.78
2.4 A questão nominal, o mito e a performance do autor.....	p.82
2.5 Um eu que se multiplica e ficcionaliza.....	p.86
 Capítulo III	
	p.92
1. FOTOS FICCIONAIS: as personagens de papel e carne em <i>Chove sobre minha infância</i> , de Miguel Sanches Neto.....	p.92
2. UM EU DESDOBRADO: o narrador-autor e o autor-personagem de <i>O filho eterno</i> , de Cristovão Tezza.....	p.107
 Considerações últimas	
Referências	p.123
	p.125

Comentário inicial

“*É que a impressão, senhora dos instintos, vos faz odiar ou amar, como apetece*”. Esta é uma das frases que está na resposta do judeu Shylock, personagem de *O Mercador de Veneza*, quando perguntado por que insistia em cobrar uma libra de carne do peito de seu devedor Antônio (como haviam acordado em papel caso houvesse atraso no pagamento) em vez de receber o valor da dívida – três mil ducados –, inclusive, em dobro. Shakespeare por meio de seu vilão reflete sobre as escolhas humanas e sobre como principalmente aquelas regidas pelas paixões tendem invariavelmente ao imponderável.

Começo este trabalho com tal citação porque geralmente a primeira pergunta que nos fazem quando contamos sobre o que estamos estudando é: “o que te levou a escolher este tema?”, e, principalmente para nós das ciências humanas, a resposta que vem à mente, a qual poderia parecer grosseira ou pueril, na verdade seria a mais justa e adequada: “porque eu quis, porque eu gosto”. E no final das contas, por mais fundamentada, elaborada e refinada que seja qualquer outra possibilidade de justificativa, certamente o conteúdo não sairia muito longe do *gostar* e do *querer*, enfim, das nossas imponderáveis paixões.

Assim, meus estudos em relação à autoficção começaram no ano de 2009, quando (bastante) tardiamente, 10 anos depois de formado e lecionando Literatura no Ensino Médio e Pré-Vestibulares durante o mesmo período, escrevi e apresentei num congresso literário o meu primeiro artigo acadêmico, cujo título era “A biografização ficcional e a ficcionalização biográfica”. Nele, entre outros, eu analisava dois livros de dois autores que sempre tive como referência: um foi meu professor na graduação, feita na Universidade Estadual de Ponta Grossa e um dos meus mentores e inspiradores na carreira do magistério, Miguel Sanches Neto, o outro era o também professor e escritor Cristovao Tezza, que descobri e de quem me tornei assíduo (e apaixonado) leitor na especialização também cursada na UEPG. Os livros escolhidos para o artigo eram *Chove sobre minha infância*, do primeiro, e *O filho eterno*, do segundo. Pouco depois dessa publicação, quando preparava meu pré-projeto para o mestrado em Estudos Literários da Universidade Federal do Paraná, o nome dos dois escritores e destes dois romances me pareceram incontornáveis. Neste momento pouco ou quase nada sabia eu do que se tratava a autoficção. Com a aprovação na seleção e o início da pesquisa, porém, o estudo dessa terminologia em relação às obras escolhidas igualmente se mostrou inevitável, e meu apreço (gosto, paixão) pelo tema, dali em diante, só fez aumentar. Eric Clapton em

declaração para o documentário *Red, White & Blues*, dirigido por Mike Figgis para a série *The Blues*, produzida por Martin Scorsese, dizia que mais do que escolher o blues como estilo musical, o guitarrista sentia que ele é que havia sido escolhido pelo blues. Guardadas as devidíssimas proporções e descontada a carga certamente transcendental da declaração de Clapton, creio que posso dizer um pouco o mesmo em relação ao meu objeto de estudo.

Aqui acho que também cabe uma outra explicação com relação às epígrafes musicais contidas em cada sessão. Minha paixão pela Literatura foi precedida por minha paixão pela Música, por isso rendi tributo ao meu *background* musical no rock e no blues com as epígrafes, pois foi minha paixão pelas letras de Lennon, Dylan, Neil Young... (e suas influências poéticas) que, de certa forma, me conduziram à Literatura.

Finalmente, então, se me perguntam por que escolhi estudar este tema, estes autores e estas obras, justificarei academicamente aqui e ao longo deste trabalho que isso se dá porque creio ser a autoficção um dos temas mais importantes a serem estudados no romance contemporâneo; porque Miguel Sanches Neto e Cristovão Tezza são certamente dois dos mais reconhecidos nomes do romance brasileiro nas últimas décadas; porque se reajustarmos o *zoom* e falarmos sobre autores paranaenses – Tezza é catarinense, mas vive em Curitiba e tem nela o espaço primordial de sua obra desde há muito – os dois estão entre os autores vivos mais importantes deste Estado; porque os dois romances escolhidos estão também entre as mais elogiadas e premiadas obras desses autores; e, evidentemente, estas duas obras têm em comum fortes traços autoficcionalis. Enfim, academicamente justifico minha escolha com estes argumentos, mas em minha mente ainda latejam as respostas, como que a repetir e simplificar Shylock, de que realizo tal estudo “porque quis, porque gosto”.

Espero que quem me leia goste um pouco também.

Introdução: as autoficções no romance (brasileiro) contemporâneo.

*...o Eu é uma ficção na qual, no máximo, podemos
ser co-autores.
Imre Kertész*

*She's all sirens (and I am fiction).
Your imaginary friends*

As distâncias, os limites e as fronteiras entre ficção e realidade são elementos constituintes da produção artística e preocupação das teorias sobre arte desde suas mais remotas origens. Talvez as dúvidas sobre as nubladas relações entre fato e ficção já tenham nascido com o primeiro desenho de um provável hominídeo pré-histórico numa caverna, em que o autor, ao representar uma eventual caçada, houvesse aumentado o tamanho da presa alvejada ou multiplicado o número dos animais abatidos. Passar os olhos rapidamente por qualquer período da história da arte e, em especial, da Literatura é confrontar-se com uma profusão de obras em que se salienta essa constante imiscuição do acontecido no imaginado e do inventado no vivido, em infindos vice-versas.

Esses orbitais do real e do ficcional que simultaneamente se atraem e se repelem, alternam-se e se interpenetram são, é claro, um dos fundamentos da arte; contudo, em certos casos, essas relações são mais intencionais, notórias ou complexas e, o mais das vezes, inextrincáveis. E por serem incontáveis os exemplos dessa tensão na produção artística e literária, é provável que o número dos casos mais evidentes dessa dinâmica – ficção X realidade – tenda a ser do tamanho do repertório de quem a observa. Estudar, portanto, essas relações antigas, atuais e que parecem eternas, entre *mimesis* e *poiesis*, pode ser ao mesmo tempo instigante e igualmente temerário, já que a amplitude e complexidade do objeto ameaçam transformá-lo num labirinto sem termo, num uróboro perene ou numa força que pode vir a consumir aquilo que atrai.

Tendo em vista tais riscos, delimitamos para esta dissertação uma análise reflexiva sobre os entrelaçamentos de ficção e realidade na literatura contemporânea brasileira, mais especificamente na prosa romanesca, e de maneira mais restrita a uma tendência do romance brasileiro contemporâneo que se tem convencido chamar de “autoficção”, nas palavras de Silviano Santiago: “o texto híbrido, constituído pela contaminação da autobiografia pela ficção – e da ficção pela autobiografia” (SANTIAGO, 2009). Certo é que mesmo este recorte

é por demais abrangente, e em virtude disso, neste estudo não há interesse de se rastrear um cabedal de romances que possam aceitar o rótulo de “autoficção”, nem é pretensão catalogar aqui o número de obras, publicadas em determinado espaço de tempo, que possam ser consideradas autoficcionais.

O intuito aqui é pautar-se por um duplo viés: analisar, especialmente, os mecanismos literários que decantam o biográfico em ficção - se a autoficção é o produto, interessa-nos também o processo, o conjunto de técnicas e estratégias literárias arquitetadas para se construir romances autoficcionais. Intentamos também aliar a esta análise técnica uma visada mais panorâmica sobre a importância e os possíveis significados dessa tendência dentro do sistema literário mundial – e brasileiro - contemporâneo. Esclarecendo-se que neste estudo entender-se-á como romance contemporâneo, principalmente aqueles produzidos no país nas duas últimas décadas, e tomando como baliza inicial deste recorte a obra *Quase memória quase romance*, de Carlos Heitor Cony (1995).

A partir daí, é objetivo desta pesquisa estudar dois ficcionistas nacionais paranaenses (um nascido e outro radicado neste Estado), que possuem duas obras fortemente alinhadas por essa tendência de produção romanesca, na qual o elemento autobiográfico se apresenta como principal e mais evidente substrato para a (e)laboração ficcional.

São obras em que a narrativa escapa aos limites do relato exclusivamente autobiográfico ou da literatura meramente confessional; são romances que transcendem estas classificações exatamente pelas técnicas estilísticas e estratégias narrativas adotadas pelos autores para comporem este universo híbrido, hoje chamado de autoficção, o qual “alarga-se em uma zona de interface e de transição entre dois mundos tomados como distintos” em que “o limite torna-se fronteira” (HISSA, 2002, p.36).

Finalmente, a opção por este estudo se dá em vista de dois motivos principais: o primeiro é mais amplo e diz respeito à espantosa intensificação na sociedade contemporânea da atenção sobre o privado e a crescente onda observada nas duas últimas décadas especialmente, de formas de exposição do particular, em uma sociedade cada vez mais “marcada pelo falar de si e pela espetacularização do sujeito” (LOPES, 2003, p.52). A cultura midiática transborda produtos calcados nas narrativas pessoais; o mercado editorial tem farto filão nas memórias, biografias e autobiografias; os programas de TV exploram a vida privada em *reality shows* dos mais variados; e a internet oferece a possibilidade de externar o

particular e projetá-lo mundialmente por meio de *blogs*, *vlogs*, sites de divulgação de vídeos e de relacionamento.

Nesse sentido, a grande Literatura, como de costume o faz, participa de maneira problemática dessa conjuntura. Pode-se dizer que ao mesmo tempo em que a produção literária chamada autoficcional é um reflexo ou sintoma de uma sociedade ávida pelo privado, também se pode afirmar que considerável parcela de autores que praticam essa literatura autobiográfica e ficcional não o fazem de maneira autômata, subserviente ou oportunista, mas habitam esse espaço de re-produção (artística e midiática) para questioná-lo, refletir sobre ele e, não raro, subvertê-lo a partir de dentro, pois “ao borrar a fronteira entre a realidade e a ficção” esse tipo de autor “não apenas faz ficção, mas critica a própria ficção e ainda celebra a ficção” (BERNARDO, 2010, p.129). Em outras palavras, essa crescente produção autoficcional na literatura mundial e brasileira pode ser encarada como simultaneamente uma forma de incorporação e igualmente de contestação por parte da Literatura em relação a certas inclinações da sociedade contemporânea.

O segundo argumento a justificar esta pesquisa é que se a tendência do que se chama autoficção é algo relevante nas relações da Literatura *versus* Sociedade, inegavelmente também o será nas relações da Literatura com a própria Literatura. Isto é, qualquer avaliação ou estudo da Literatura contemporânea – especialmente a ficção romanesca - não pode deixar de levar em conta este tipo de produção, sob pena de ignorar um lastro de autores e obras que se destacam não só pela quantidade como, em não poucos casos, pela qualidade e relevância que apresentam dentro do panorama literário brasileiro e mundial contemporâneo. No entanto, este trabalho também não se quer como elogio ou defensor da autoficção – tanto da terminologia quanto do procedimento, o que aqui se intenta é traçar um quadro geral da receptividade do conceito no âmbito da teoria e da crítica literária – e opta por uma das linhas que compõem o debate em torno do tema, com a licença de algumas inferências particulares, então, a partir dessa linha abraçada, analisar pontualmente a confecção literária que gera a autoficção, ou as autoficções (o plural se justificará ao longo do texto).

Para esse estudo mais detido, analisaremos aqui as técnicas e estratégias de ficcionalização autobiográfica em dois romances brasileiros contemporâneos, de autores, como já dissemos, reconhecidos e prestigiados nacionalmente, que representam não a literatura paranaense, mas uma destacada literatura produzida no Paraná. São eles Miguel Sanches Neto e o romance *Chove sobre minha infância* (2000), em que serão estudados os

aspectos autoficcionais na construção das personagens da obra; e o escritor Cristovão Tezza e sua obra *O filho eterno* (2007), em que serão analisados os desdobramentos das vozes narrativas dentro do romance.

Por fim, acreditamos que a relevância do assunto se impõe não só por apresentar um recurso narrativo novo (ainda que não seja inédito) na ficção que se produz nestes dias, e também não somente por esse recurso ser empregado largamente na literatura contemporânea, mas também e principalmente por estar aliada a estes dois fatores a constatação já mencionada de que: ficcionistas contemporâneos de reconhecida importância têm escrito obras destacadas no cenário brasileiro e mundial sob a égide desta estratégia literária denominada autoficção - adote-se ou não o termo, goste-se dele ou não.

Portanto, estudar esta tendência do romance contemporâneo, acreditamos, é procurar respostas possíveis e/ou necessárias para perguntas prementes de nosso tempo, como uma daquelas suscitadas por Ricardo Piglia em suas *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*: em nossos dias, “o que pode a literatura dizer?” (PIGLIA, 2001).

CAPÍTULO I

1. TEMPOS (pós ou hiper) MODERNOS

*Quando o mundo real se transforma em simples
imagens, as simples imagens tornam-se seres
reais (...).*
Guy Debord

*She tastes like the real thing
My fake plastic love.*
Radiohead

1.1. A espetacularização do eu

Já vai distante o ano de 1967 quando Guy Debord escreveu que "o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens" (DEBORD, 1997, p.14). Passados mais de quarenta anos da primeira publicação de sua obra *A sociedade do espetáculo*, o que se constata hoje é que (descontados os eventuais excessos e as intenções doutrinárias do autor) incontestavelmente vivemos em uma sociedade permeada por relações espetaculares ou, melhor ainda, *mediáticas* – termo adotado mais amplamente para se referir às relações do homem com os diversos meios de comunicação contemporâneos.

No breve espaço de menos de dois séculos e muito mais aceleradamente nas duas últimas décadas, o homem viu em relação a esses meios, incríveis aperfeiçoamentos: do telegrama aos SMS, da carta ao e-mail, da daguerreotipia às fotos digitais, do telefone ao iPhone, dos discos de vinil ao MP3, do cinematógrafo ao cinema 3D. Assistiu ainda aliar-se ao jornal de papel o telejornal e hoje as webnotícias; ao rádio juntar-se a TV e, mais recentemente, a internet. Esta última criadora de possibilidades cada vez mais abrangentes e inescapáveis para qualquer habitante do planeta neste século XXI.

Tal rapidez e onipresença destes avanços tecnológicos dos meios de comunicação e suas implicações nas relações interpessoais levam muitos estudiosos da contemporaneidade como a argentina Beatriz Sarlo a afirmar que a “reconfiguração *massmediática* da cultura” se tornou “o traço verdadeiramente distintivo das últimas décadas” (SARLO, 1997, p.162-163). Também para a pesquisadora brasileira Claudete D. Santos, a comunicação de massa teria “o

papel de dar, em grande medida, os parâmetros de existência ao homem contemporâneo” (SANTOS, 2007, p 44-45).

É certo que a noção de *media* pode não dar conta de todas as explicações sobre a nossa sociedade, mas parece incontornável que ela figure como elemento decisivo em qualquer reflexão sobre nossos tempos.

Para a professora e pesquisadora argentina Leonor Arfuch, estudiosa do crescimento e intensidade da exposição/exploração da intimidade pelos meios de comunicação e pela internet:

o avanço irrefreável da midiatização ofereceu um cenário privilegiado para a afirmação dessa tendência, contribuindo para uma complexa trama de intersubjetividades, em que a superposição do privado sobre o público, do *gossip* – e mais recentemente do *reality show* – à política, excede todo limite de visibilidade. (ARFUCH, 2010, p.37).

Arfuch ratifica o que outros pensadores da contemporaneidade ou da chamada pós-modernidade mencionam como sendo uma das indelévels marcas de nossos tempos: as intercessões e imbricamentos entre as fronteiras do público e do privado, da notícia e do espetáculo, da realidade e da ficção. Essa noção de fronteiras embaçadas e rasuradas, que é atualmente motivo de estudos vários da sociologia, da antropologia e filosofia, interessa também frontalmente a este trabalho, já que a autoficção literária nasce e se move exatamente nestas fronteiras movediças entre o real (ou factual se preferirem) e o ficcional. Todavia, esta questão virá mais adiante.

Voltando à nossa sociedade dos espetáculos midiáticos, com o franco processo de ampliação de acesso da população mundial à internet e a disseminação do uso de redes sociais como o *orkut*, o *twitter*, e o *facebook*; de sites de divulgação de vídeos como o *youtube*; de espaços virtuais de postagem de textos e ideias como os *blogs* e os *vlogs*; dos sites de divulgação de música como o *myspace*; aliados à proliferação televisiva dos *talk shows* e dos *reality shows* – em seus mais variados formatos; enfim, todo esse amplo rol de possibilidades de difusão e recepção de informações, ao alcance de um número cada vez maior de pessoas traz indubitavelmente impactos consideráveis sobre o tecido social. Estes fios de vida postados na internet e/ou explorados pela TV que são “costurados pelos *media* (...) sem

exageros: regem destinos” (SÁ, 2010, p. 14), e casos como dos Arctic Monkeys¹, de Susan Boyle² e Justin Bieber³ em espectro planetário, e PC Siqueira ou Felipe Neto⁴ em lastro nacional estão aí para confirmar ou reafirmar a teoria. Isto sem mencionar todos aqueles (milhares? centenas de milhares? b(z)ilhões?) de participantes de *reality shows* ou protagonistas de *virais* – vídeos ou postagens que possuem milhões de acessos e/ou compartilhamentos em breve espaço de tempo – na internet. Cenas da vida particular que se propagam pelo planeta, pessoas anônimas que se tornam “personas” famosas pelos quinze minutos warholdianos ou menos, ou pouco ou bem mais que isso, em consonância e em composição com essa sociedade do espetáculo em que “imagens ficcionais se naturalizam em nossa vivência do cotidiano e, em troca, experiências cotidianas se metamorfoseiam em manifestações ficcionais” (LIMA, 1986, p.300).

¹ Arctic Monkeys, banda de rock formada em 2002, nos subúrbios da cidade de Sheffield, Inglaterra. O grupo chegou ao sucesso principalmente por meio do compartilhamento de arquivos de suas canções pela internet. Logo nas primeiras apresentações, em 2003, a banda gravava CDs demos de seus concertos e os distribuía gratuitamente para o público. A partir daí, os fãs começaram a fazer cópias digitalizadas das canções e disponibilizá-las para compartilhamento pela internet. Em seguida, por iniciativa dos fãs, um perfil da banda foi criado no site *MySpace*, tudo sem o conhecimento dos próprios membros da banda. Graças a essa divulgação viral pela internet, o público nos shows e os fãs do grupo passaram a crescer exponencialmente. Mesmo com o vazamento de suas canções na internet e o intenso compartilhamento de arquivos, o álbum de estreia da banda, *Whatever People Say I Am, That's What I'm Not*, lançado em 2006, alcançou números recordes de venda. Foram 120 mil cópias no Reino Unido só no primeiro dia e a primeira semana foi fechada com mais 350 mil. A partir daí o sucesso da banda se tornou planetário e hoje é uma das mais importantes bandas de rock do cenário mundial.

² Susan Boyle, cantora escocesa que se tornou célebre por sua participação no programa de calouros britânico, *Britain's Got Talent*. A audição de Susan para o programa, em abril de 2009, foi e ainda é um dos vídeos mais acessados da história do site *youtube*, tornando rapidamente a cantora amadora, com visual de dona de casa, no alto de seus 49 anos e até então desconhecida, uma artista famosa no mundo todo. Seu álbum de estreia, *I Dreamed a Dream*, lançado em novembro de 2009, em apenas um mês se tornou o título mais vendido daquele ano, superando 10 milhões de cópias ao redor do mundo. Boyle continua sua carreira de sucesso mundial com o lançamento de outros álbuns, shows, participações em programas de TV e previsão do lançamento de uma autobiografia e de um filme baseado em sua vida.

³ Justin Bieber, astro *teen pop*, mundialmente famoso, iniciou sua carreira postando vídeos de suas músicas pela internet.

⁴ PC Siqueira era ilustrador e Felipe Neto, ator amador, ambos criaram vlogs, vinculados ao canal *youtube*, que os tornaram nacionalmente famosos. Hoje PC é vj na MTV e Neto, apresentador do canal de variedades *Multishow*.

1.2. Sob a (má?) égide de Narciso

*O erro mortal do narcisismo não é querer amar
excessivamente a si mesmo, mas, ao contrário, no
momento de escolher entre si mesmo e seu duplo,
dar preferência à imagem.*
Clément Rosset

I wanna be adored.
Stone Roses

Sendo, então, parte considerável deste caldo informacional e ficcional provinda da vida íntima das pessoas, em larga maioria veiculada por um desejo manifesto de auto-exposição, não chega a ser surpreendente que a figura de Narciso seja invocada por muitos teóricos da e na (pós)modernidade como emblema desta sociedade tão afeita ao espetáculo, especialmente o de si.

A aplicação do termo narcisismo, neste sentido, ainda que guarde relativa proximidade com a visão da psicologia freudiana - componente inerente ao desenvolvimento libidinal - ou da fase do espelho lacaniana, em seus aspectos sociológicos contemporâneos incorpora outros enfoques e desdobramentos. Nos âmbitos sociológico, o mito de Narciso resultaria da noção de individualismo da modernidade em que todos “os seres humanos modernos são indivíduos” (JAMESON, 2005, p.64), e tem como um dos seus difusores no campo das ciências humanas, o antropólogo americano Christopher Lasch com sua obra *A cultura do narcisismo*, de 1979. Neste livro, já naquela época, Lasch falava sobre “meios de comunicação de massa” e “culto da celebridade”, dizendo que a “mídia dá substância e (...) intensifica os sonhos narcisistas de fama e glória, encoraja o homem comum a identificar-se com as estrelas e a odiar o ‘rebanho’” (LASCH, 1983, p.43). Aqui cabe um parêntese para atentar sobre o que seria a amplificação de um narcisismo passivo, por assim dizer, daqueles tempos: de espectadores que se projetam em seus ídolos – algo que ainda se observa hoje sem dar mostras de arrefecimento – somado ao que se poderia chamar de narcisismo ativo destes nossos dias, em que não só nos projetamos em nossos ídolos como também projetamos a nós mesmos pelas telas de nossos computadores via redes sociais e afins. Assim como parecemos nos sentir cada vez mais à vontade ante os alertas de visibilidade total do “sorria, você está sendo filmado” e

dos níveis crescentes de exposição do privado, nesta via dupla de evasão-e-invasão da privacidade.

Voltando às ideias de Lasch, elas encontraram ressonância no trabalho de outros teóricos como, por exemplo, o sociólogo francês Jean Baudrillard e do psicanalista brasileiro Costa-Freire, que em sua obra *Violência e Psicanálise*, de 1984, sobre o narcisismo, entre outras considerações, assevera que “o capitalismo moderno obrigou o indivíduo a adotar uma estratégica sobrevivência narcísica que pouco tem a ver com o prazer e muito a ver com a dor” (FREIRE-COSTA, 1984, p.169).

Esta linha de pensamento de viés negativo e fortemente crítico a respeito do aspecto narcísico das relações sociais contemporâneas marca a produção de muitos outros teóricos. Em princípio, pela simples escolha de tal referência simbólica já se poderia denotar previamente uma inclinação pejorativa para este status da sociedade moderna, algo que vai se confirmar e intensificar em estudiosos como Beatriz Sarlo, que se refere ao narcisismo contemporâneo como “um armazém de banalidades pessoais legitimadas pelos novos direitos da subjetividade” (SARLO, 2007, p.134) e a para o sociólogo e filósofo francês, Jean Baudrillard, o qual afirma que “o narcisismo do indivíduo na sociedade de consumo não é fruição da singularidade, é refração de traços coletivos” (BAUDRILLARD, 1991, p.38)

Outro pensador partícipe desta visão é o sociólogo norte-americano Richard Sennett, que fala das “desordens narcisistas de caráter” em que o “eu é chamado a assumir tarefas que não pode enfrentar com sucesso” (SENNETT apud GIDDENS, 2002, p.158). O termo tornou-se tão recorrente como rótulo negativista que até José Saramago em seus *Cadernos de Lanzarote* (1994) se defendeu antecipadamente de eventuais críticas envolvendo a questão narcísica, referindo-se a sua obra da seguinte forma:

este livro, que vida havendo e saúde não faltando terá continuação, é um diário. Gente maliciosa vê-lo-á como um exercício de *narcisismo a frio*, e não serei eu quem vá negar a parte de verdade que haja no sumário juízo. (SARAMAGO, 1994, p. 9, grifo nosso).

Todavia, uma outra visada teórica tomou corpo nos últimos anos, paralela ou posteriormente aos estudos acima mencionados, avaliando esse contexto – especialmente no âmbito artístico e literário - sob outro prisma. Para alguns teóricos a crítica irrestrita ao narcisismo dá lugar a outras nuances de avaliação, questionando-se o aspecto exclusivamente adverso do termo e da situação. Pesquisadores como o sociólogo inglês, Anthony Giddens,

contrapõem as visões de Lasch e Sennett, dizendo, por exemplo, que nos estudos desses autores “pode-se perceber uma descrição inadequada do agente humano” (GIDDENS, 2002, p.162), diz ainda Giddens que “ao estimar a prevalência do narcisismo na modernidade tardia, devemos ser cuidadosos em separar o mundo das imagens mercantilizadas (...) das respostas reais dos indivíduos” (Ibid., p.165). Do mesmo modo, o filósofo francês Gilles Lipovetsky, além de observar na figura narcísica contemporânea um sujeito *cool* e *libertário*, vê que a lógica sedutora da mercadoria seria “um poder não só para o logro e a espoliação, mas também para a emancipação do indivíduo” (LIPOVETISKY, 2004, p.112) e que “a dinâmica do individualismo reforça a tendência à identificação com o outro” (Ibid., p.118).

Também a aqui já mencionada pesquisadora argentina Leonor Arfuch, ao analisar as implicações da tendência narcísica nas manifestações culturais e artísticas contemporâneas, faz uma avaliação que segue sob uma ótica bastante distinta da de Lasch. A autora encontra nestas produções

traços que dissuadem uma interpretação simplista ou causal da proliferação das narrativas do eu – e seus inúmeros deslocamentos –, só em termos de voyeurismo ou narcisismo, para abrir caminho para leituras mais matizadas e para novas indagações. A partir daqui, é possível se perguntar agora sobre o trânsito que leva do ‘eu’ ao ‘nós’, o que permite revelar o *nós* no eu, um ‘nós’ não como simples somatória de individualidades ou como uma galeria de meros acidentes biográficos, mas em articulações capazes de hegemonizar algum valor compartilhado a respeito do (eterno) imaginário da vida como plenitude e realização (ARFUCH, 2010, p.82).

Na mesma linha de avaliação também se encontra o pesquisador brasileiro Wander Melo Miranda que, falando sobre narcisismo e produção artística, assegura:

o fato de o individualismo burguês, fundamento da razão iluminista, desembocar posteriormente no beco sem saída do narcisismo (...) não invalida a importância literária da escrita do *eu* e, muito menos, a complexidade das indagações que afloram ao longo do seu desenvolvimento (MIRANDA, 2009, p.27).

A mesma avaliação de Miranda também é exposta no estudo do teórico francês Philippe Vilain, sintomaticamente denominado *Défense de Narcisse* (2005), em que o autor diz que “l’écriture autobiographique (...) ne préjuge pas de la qualité littéraire d’un texte”

(VILAIN, 2005, p.28)⁵ e ainda afirma que “écrire sur soi n’est pas forcément ceder au narcissisme, à l’impudeur ou à la thérapie” (Ibid., p.11)⁶.

Assim também se posta, favoravelmente a estas produções o crítico e escritor brasileiro Gustavo Bernardo. Referindo-se às narrativas metaficcionais e especialmente aos documentários calcados nas histórias de pessoas comuns, Bernardo observa nestas obras a criação do que ele chama de “metarrealidade”. Em sentido diverso do que, por exemplo, Jean Baudrillard chamou de “hiper-real”, marcado pela “exactidão vertiginosa e falsificada” (BAUDRILLARD, 1991, p.41) e pela “manipulação absoluta” (Ibid., p.46), Bernardo observa em muitas das produções literárias, televisivas e cinematográficas que exploram a vida real das pessoas uma construção artística passível de reconhecimento e nem sempre merecedora do desprezo com que geralmente são recebidas pelos teóricos.

Nas palavras do autor:

(o que me permite) definir metarrealidade, então, como aquela realidade que a ficção constrói e que surge, para o leitor e para o espectador, como “mais real do que o real”, ou seja, como mais intensa, vívida e viva do que a vida cinzenta que se tinha antes de a arte iluminá-la (BERNARDO, 2010, p.189).

Enfim, estes são alguns dos teóricos para os quais as questões ligadas ao narcisismo passam a ser relativizadas e postas em perspectiva, principalmente no que diz respeito à produção artística e literária. Estes autores sugerem uma leitura em que a projeção narcisista (pós)moderna tende a ir “além de si mesma em direção à *vida em geral*” (ARFUCH, 2010, p. 82), articulando uma aporia em que o falar de si é ao mesmo tempo falar do outro e, de certa forma, de todos.

Pautada por esta linha avaliativa, as produções (auto)biográficas e autoficcionais, reflexos de uma sociedade acostumada, aberta e afeita à evasão/invasão do privado, não são apenas fruto de um individualismo excessivo ou de uma prática meramente *umbiguista* – mas estas manifestações culturais, artísticas e literárias estariam (principalmente quando vistas em conjunto) desenhando um amplo panorama em que o falar *sobre si* acaba por constituir um falar *a partir de si* e, principalmente, um falar que vai para *além de si*.

O presente estudo se filiará, portanto, a esta visão mais matizada, que procura ir além da simples rejeição ou da predisposição negativa em relação aos fenômenos sociais,

⁵ “a escritura autobiográfica não prejulga a qualidade literária de um texto”

⁶ “escrever sobre si mesmo não é obrigatoriamente – forçadamente ceder ao narcisismo, ao impudor ou à terapia”

mediáticos, artísticos e, especialmente, literários ligados à exploração do eu, para observá-los primordialmente seus mecanismos internos de engendramento e, em paralelo, o quanto for possível, refletir sobre a significação profunda desta tendência artística.

Mas como começamos a falar sobre arte, artista, literatura e escritor, podemos passar para a próxima sessão.

1.3. E ser artista no nosso convívio

*Estamos falando afinal de anotações e olhares a
respeito do espetáculo literário, seu lugar (no)
contemporâneo. (...) O ator do espetáculo é o autor da
prosa de ficção.*
Sérgio de Sá

*Dear, sir or madam, can you read my book?
It took me years to write, will you take a look?*
The Beatles

A proliferação de escritas e produções artísticas calcadas no eu pode ser vista como sintoma ou resultado destes tempos de projeções individualistas. São biografias, autobiografias, memórias, diários íntimos ou de viagem, romances autobiográficos, peças autobiográficas, autobiografias romanceadas, *reality paintings*, cinebiografias, documentários sobre vidas de pessoas famosas ou comuns, os relatos de vida das ciências sociais, as autoficções, entre tantos outros formatos (bom lembrar que estas produções do eu, cunhadas a partir da vida íntima e com referências {auto}biográficas do autor não são exclusividade nem criação deste momento histórico, todavia o ponto aqui é a gradação e intensidade destes escritos e produtos artísticos e midiáticos em tempos atuais).

Como já vimos, muitos teóricos julgam estas produções com grandes ressalvas, quando não com total desaprovação, e já outros procuram redimensionar no plano artístico, ao menos, as obras que participam desta dinâmica de interesse e exposição do íntimo. No que tange à produção artística é inescapável que ela pague tributo ao espírito do tempo em que foi gerada.

Assim, dentro deste mundo globalizado, informatizado, convulsionado por uma era fortemente imagética, numa “imagologia” (KUNDERA, 1985) que dita modas e regras, uma era imagética que é marcada pela “superficialidade e pela velocidade”, muito diversa daquela cultura de imagens vista no Renascimento, por exemplo, (MANGUEL, 1999), um “tempo instantâneo” (BAUMAN, 2001), “hipermoderno” (LIPOVETSKY, 2004), assinalado por uma “explosão individualista” (SENNETT, 2005), de uma sociedade marcada pelos *mass media* e pelo espetáculo, enfim, é nesta sociedade que o artista contemporâneo – pós ou hiper moderno - precisa encontrar e abrir espaços para produzir e divulgar a sua obra.

E esse trabalho, a despeito das intempéries e avanços da época, continua sendo óbvia e indubitavelmente de sumo valor porque, entre outros motivos, a arte como prática de produção de sentido ainda é uma das forças que podem oferecer resistência ao esvaziamento provocado pela hegemonia do mercado, que transforma objetos simbólicos em bem de consumo (SARLO, 2006).

E se para qualquer artista de qualquer época difundir sua arte sempre tenha sido um dilema elementar, é inegável que especialmente para o escritor desta passagem de século XX para XXI tal dilema parece ainda adquirir contornos mais inquietantes – para se dizer o mínimo.

Portanto, nesta sociedade dos espetáculos midiáticos, da velocidade de informações e imagens, a literatura procura (re)afirmar e/ou (re)dimensionar o seu espaço. É certo que rondam o tema questões como o fim da literatura ou a morte do romance, algo de que adiante trataremos, mas deixando de lado por ora os extremismos e os alardeamentos apocalípticos, não se pode ignorar que a literatura passa por um momento de readequação (alguns falam de rebaixamento) em termos de relevância social. Para o professor e historiador da literatura Antoine Compagnon, na obra intitulada “*Literatura para quê?*” (2009), há um quadro preocupante em que

o espaço da literatura tornou-se mais escasso em nossa sociedade há uma geração: na escola, onde os textos didáticos a corroem, ou já a devoraram; na imprensa, que atravessa também ela uma crise, funesta talvez, e onde as páginas literárias se estiolam; nos lazeres, onde a aceleração digital fragmenta o tempo disponível para os livros (COMPAGNON, 2009, p. 21).

E neste contexto em que a literatura e o mundo *mass media* narcisista se interpenetram e se refletem e interferem um no outro, parece ser uma conversão natural da literatura

acompanhar o fluxo das produções centradas no eu. Para a pesquisadora argentina Diana Irene Klinger

O fato de muitos romances contemporâneos se voltarem sobre a própria experiência do autor não parece destoar da sociedade (...). O avanço da cultura midiática de fim de século oferece um cenário privilegiado para a afirmação desta tendência. Nela se produz uma crescente visibilidade do *privado*, uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade, que se manifesta numa ênfase tal do autobiográfico, que é possível afirmar que a televisão se tornou um substituto secular do confessional eclesástico e uma versão exibicionista do confessional psicanalítico. Assistimos hoje a uma proliferação de narrativas *vivenciais*, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos (KLINGER, 2007, p. 22-23).

É neste panorama, portanto, que começamos a visualizar a silhueta da autoficção, não como uma simples concessão ao ou cooptação do escritor por pelo mercado, mas também como uma forma paradoxal de inserção e resistência. Todavia essa é uma questão que será mais amplamente abordada adiante.

Evidente que este namoro entre escritor e mercado, entre artista e narcisismo, entre autor e mídias não é pouco recente, o que faz lembrar algo que parece inevitável em qualquer estudo sobre um tema histórico, que é a constatação de que o pressuposto começo pode ser encontrado sempre *antes* do começo, ou como observa Vincent Colonna, “la création artistique est toujours dans la première avant la première, la fontaine n'est pas la source” (COLONNA, 2004, p.16)⁷.

Sendo assim, indícios dessas aproximações já foram observados por críticos como o inglês A. Alvarez, que identifica nos escritores da chamada geração *beat* no final dos anos 60 o que seria “a transformação da poesia em *showbiz*” (ALVAREZ, 2006, p.130) e ainda percebe ser neste momento que “o mito do artista e o culto da personalidade se tornaram indistinguíveis quando foram assumidos pela mídia” (ALVAREZ, 2006, p. 140-141).

No Brasil também se observa essa dinâmica, a professora e pesquisadora brasileira Flora Sussekind no seu livro “*Literatura e vida literária*”, de 1985, também se referia a essa simbiose entre escritores e *mass media*, citando uma declaração de Silviano Santiago de dez anos antes da publicação de seu livro:

A biblioteca deixa de ser o lugar por excelência do poeta e o seu país é o *mass media*”, dizia Silviano Santiago em 1975. E é entre referências cada vez mais

⁷ “na criação artística há sempre um primeiro antes do primeiro, a fonte não é a origem”.

freqüentes ao universo da televisão, da propaganda e dos quadrinhos, dos jornais populares, canções de sucesso e o detalhado relato do que se passa na rua, no cotidiano desses poetas sempre em trânsito que se vai estabelecendo um novo tipo de pacto, menos literário e mais confessional, com o leitor (SUSSEKIND, 1985, p.74).

De lá para cá o que se observou é que para boa parcela dos escritores essas distâncias entre vida e obra, obra e confissão, mídia e autor, artista e *performance* tem ficado cada vez mais tênues. Mesmo que Sussekind e Alvarez reservassem críticas a este modelo, sendo o segundo muito mais severo, dizendo que “um artista não (...) é um *showman*, uma personalidade pública, cuja principal obra de arte é ele mesmo, e cuja ambição é tornar-se famoso” (ALVAREZ, 2006, p. 133), o que se constata hoje é que autores midiáticos por assim dizer se multiplicam e que tal fato passa ao largo de ser algum tipo de chancela de qualidade ou fraqueza de suas obras.

Finalmente, em termos gerais, o que deve ser dito é que qualquer olhar sobre a literatura da atualidade não pode ignorar o fato de que os meios de comunicação de massa e, sobretudo, o ambiente virtual constituiu-se peça destacada da cena literária contemporânea, sendo que muitos dos novos e também velhos autores se utilizam em graus variados das ferramentas disponibilizadas pela rede. Em alguns casos chega-se a supor que “o escritor do novo milênio se faz menos pelo que escreve e mais pelo que diz nos *media*” (SÁ, 2010, p.20), desconsiderando-se o exagero da afirmação, acreditamos que o tema merece uma reflexão mais detida, por isso ainda voltaremos à questão da *performance* e do mito do autor, mais adiante. Contudo, antes disso, vamos traçar brevemente o percurso da figura do autor na ficção romanesca em seus momentos de primado, morte e retorno.

2. PRIMADO E MORTE DO AUTOR

...a criação levando ao criador.
Octavio de Faria

I'm a man
I spell M-A-N, man.
Bo Diddley

2.1. O primado do autor

Analisar a figura do autor e as formas de interação deste com suas próprias obras, assim como também observar a maneira com que a teoria e a crítica literária enxergaram as relações das obras com seus escritores é, em grande medida, estudar a própria trajetória da literatura ao longo dos tempos.

Em termos muito amplos e gerais podemos situar três principais momentos das correntes teóricas em relação à dicotomia autor *versus* obra. Seriam eles os de “primado”, de “morte” e de “retorno” do autor. O primado do autor teria seu auge entre meados do século XIX e início do século XX; o momento de “morte” do autor encontraria seu ápice na década de 60 do século XX; e o movimento de seu “retorno” se iniciaria em fins do século XX e parece encontrar uma espécie de apogeu nestas primeiras décadas de século XXI.

Falando sobre o primeiro destes momentos, o primado do autor remete-nos a um período em que a interpretação de uma obra literária era essencialmente desvendar ou desvelar as possíveis intenções do autor ao escrevê-la. A biografia do autor explicava, por assim dizer, a obra e a obra explicava o autor, sendo que a intenção deste era o critério tanto acadêmico quanto pedagógico para estabelecer o sentido literário profundo do texto. Para Antoine Compagnon em seu livro *O demônio da teoria*, “a antiga ideia corrente identificava o sentido da obra à intenção do autor e circulava habitualmente no tempo da filologia, do positivismo, do historicismo” (COMPAGNON, 2010, p.47). Ainda para Compagnon, o resgate da intencionalidade do autor “foi, por muito tempo, o fim principal, ou mesmo exclusivo, da explicação do texto” (Ibid., p.49).

Igualmente sobre essa perspectiva, o crítico e pesquisador inglês Terry Eagleton, em sua obra *Teoria da literatura: uma introdução*, menciona que para aqueles críticos e teóricos tradicionais,

a leitura era apenas uma recriação, em nossa própria mente, da condição mental do autor. Na verdade, grande parte da crítica literária tradicional sustentava tal opinião, de uma forma ou de outra. A grande literatura é o produto de Grandes Homens, e seu valor está principalmente em nos permitir acesso íntimo às suas almas (EAGLETON, 2002, p.65).

Eagleton prossegue dizendo que um dos “problemas” dessa leitura era principalmente reduzir “toda literatura a uma *forma disfarçada de autobiografia*: não lemos as obras literárias como obras literárias, mas simplesmente como uma forma indireta de conhecermos alguém” (Ibid., grifo nosso).

Aqui cabe um parêntese para ressaltar, a partir da exposição de Eagleton, dois aspectos importantes: o primeiro é que a autoficção, por ser julgada como uma espécie de derivação da autobiografia, acaba por receber uma transferência do preconceito ou desdém que os textos autobiográficos recebem por parte da crítica. Assim como autobiografia, a autoficção será muitas vezes vista como subgênero literário (algo sugerido pelas palavras de Eagleton quando menciona a autobiografia distinguindo-a das “obras literárias”); o segundo aspecto é a rejeição da ideia de que ler uma obra seja motivado também - ou principalmente - pelo desejo de se “ler” o próprio autor. Esta é uma ideia, como veremos mais detidamente adiante, defendida em larga escala atualmente – a de que o leitor tanto quanto (ou mais que) a obra, lê o próprio autor. Participe dessa concepção, o escritor José Saramago, em seu livro *Cadernos de Lanzarote*, reflete e se posiciona sobre o assunto da seguinte forma:

Pergunto-me se o que move o leitor à leitura não será a secreta esperança ou a simples possibilidade de vir a descobrir, dentro do livro, mais do que a história contada, a pessoa invisível, mas onipresente, que é o autor. O romance é uma máscara que oculta e ao mesmo tempo revela os traços do romancista. Se a pessoa que o romancista é não interessa, o romance não pode interessar. *O leitor não lê o romance, lê o romancista* (SARAMAGO, 1994, p.234, grifo nosso).

Contudo, deixemos em repouso essa questão para retomá-la mais à frente, e voltemos ao que interessa de mais imediato: o princípio tradicional da leitura biográfica da literatura. Algo semelhante à menção feita na epígrafe desta sessão: “a criação levando ao criador”, frase de Octávio Faria sobre a obra de Graciliano Ramos. Assim, seguindo a concepção de obra que revela o criador e criador que se revela pela obra, caminhou por um bom tempo parte considerável das teorias e das exegeses literárias. Tanto aquelas de linhas mais românticas de um Sainte-Beuve, como as de direcionamento mais cientificista de um Hippolyte Taine.

No Brasil, esse tipo de crítica também encontrou larga vazão e apenas como exemplo ilustrativo vamos citar dois célebres casos de críticas biográficas em nossas letras. Recorto aqui duas avaliações sobre a obra de Machado de Assis feitas pelos críticos literários Silvio Romero e José Veríssimo – dois dos mais importantes estudiosos de nossa literatura no final do século XIX e começo do século XX. São bastante notórias as divergências entre os dois teóricos nos âmbitos mais variados da literatura e, especialmente, no que diz respeito ao autor de *Dom Casmurro*. Contudo, evitando qualquer discussão de mérito e eventuais erros ou acertos de um ou de outro, separamos aqui dois trechos de análises feitas por Romero e Veríssimo sobre Machado apenas para evidenciar a sombra biográfica do autor pairando sobre as considerações de ambos a respeito da obra machadiana.

Primeiro, segue um excerto da crítica de Silvio Romero contida em sua *História da Literatura Brasileira*, anexada ao livro a partir de sua terceira edição – póstuma - de 1943, e que fora resgatada de um ensaio de Romero, *Machado de Assis*, de 1897. Refere-se assim o crítico a (a obra de) Machado:

o Machado de Assis dos últimos anos era fundamentalmente o mesmo eclético de trinta ou quarenta anos atrás: meio clássico, meio romântico, meio realista, uma espécie de juste-milieu literário, *um homem de meias tintas, de meias palavras, de meias idéias, de meios sistemas...*(ROMERO, 1954, p.1628, grifos nossos).

É bastante evidente, de uma evidência inclusive vocabular, a perspectiva amalgamada autor-obra no juízo de Romero sobre (a obra de) Machado. Ao avaliar a obra, Romero junta-lhe a esta a avaliação do “homem”. Não seria a obra machadiana ou ainda o homem Machado de “meias palavras...”, mas assim o seriam obra e autor - junta e indistintamente. À parte o mérito, justeza ou justiça de tais afirmações, passemos ao outro exemplo. A mesma linha de fusão obra-autor perpassa a apreciação crítica de José Veríssimo também sobre Machado, apreciação essa presente na sua obra também intitulada *História da Literatura Brasileira*, de 1916, constante no capítulo de encerramento do livro.

Diz Veríssimo sobre o autor de *Quincas Borba*:

Porque *este sujeito tímido*, apagado, pequenino, modesto, que parecia deslizar na vida com a preocupação de não incomodar a ninguém, de não ser molesto a pessoa alguma, era, de fato *um homem* com energias íntimas, caladas, recônditas, mas invencíveis. Assim como fazer-se uma posição social, nunca transigiu com a sociedade e suas mazelas, também, nunca, *como escritor*, condescendeu com as modas literárias que não dissessem com o seu temperamento artístico... (VERÍSSIMO, 1963:316, grifos nossos).

Mais uma vez fica claro que para Veríssimo, assim como para Romero, analisar a obra se torna indistinto de se avaliar a figura biográfica do próprio autor. Veríssimo associa que da mesma forma que o homem Machado não transigiu com a sociedade, o autor Machado não condescendeu para com nenhum modismo literário, e assim por diante...

Há nas duas leituras, portanto, uma proporcionalidade direta - estaria o homem para a obra assim como estaria a obra para o autor. Enfim, mesmo sendo tão díspares no teor de suas assertivas, os dois teóricos não deixam de se pautar pelos mesmos princípios e critérios da crítica biográfica, isto é, as grandes obras que nos dão acesso aos grandes homens e os grandes homens que servem como chave de leitura para suas grandes obras.

Os dois exemplos locais, assim, ilustram bem o porquê de tal período ser considerado como o de primado do autor nos estudos literários, tanto lá (no estrangeiro) quanto cá (no Brasil). Como atestaria o filósofo e teórico da cultura, estética e linguagem, Mikhail Bakhtin, em *“O autor e a personagem na atividade estética”*, ensaio inacabado dos anos 20, reconhecendo que até aquele momento, “mesmo em trabalhos histórico-literários sérios e conscienciosos”, o mais comum era “extrair o material biográfico das obras e vice-versa”, e ainda “explicar pela biografia uma dada obra” (BAKHTIN, 2010, p.8).

Todavia, esse período de primazia declinaria a partir das décadas iniciais do século XX e culminaria com a ideia de morte do autor nos anos 60 daquele século.

2.2. A morte do autor

O que me inquieta é sentir a vida (minha vida) separar-se aqui de minha obra, minha obra afastar-se de minha vida.

André Gide

The king is dead.
The Decemberists

A partir do início do século XX, em consonância ou contraponto com as novas, complementares e, não raro, contraditórias concepções de sujeito (Lukács, Heidegger, Sartre, Freud...), de verdade (Nietzsche, Husserl...), de linguagem e comunicação (Saussure, Jakobson, Bakhtin...), de obra de arte e obra literária (Benjamin, Eliot, Blanchot...), a crítica e a teoria literária delineiam um movimento de gradativo afastamento entre o autor –

notadamente sua figura biográfica – e o texto literário por ele produzido. Há uma linha de pensamento que, ao rejeitar as leituras tradicionais da crítica biográfica, procura redefinir a forma de avaliar o texto literário. Os defensores dessa nova concepção de entendimento e estudo da literatura julgavam que nas leituras tradicionais o que acontecia de mais grave é que nelas “ignora-se o elemento essencial: a forma do tratamento do acontecimento” (BAKHTIN, 2010, p.8).

Esse caminho de ruptura e afastamento torna-se perceptível inicialmente nos formalistas russos das primeiras décadas do século XX, os quais podem ser considerados os pais da crítica literária moderna e que, entre outras coisas, preconizavam uma independência dos estudos literários em relação a outras áreas do conhecimento, como a psicologia, a filosofia e a história. Ao reivindicar uma autonomia e uma abordagem imanente do texto literário, e ao designar que se estudassem as especificidades da linguagem poética (em verso ou prosa), os formalistas – nomes como Viktor Chklovsky, Yury Tynyanov e Boris Eichenbaum - davam naquele momento o primeiro e decisivo passo para uma cada vez maior separação entre texto e autor nos estudos literários daqueles tempos e seguintes.

Nessa mesma linha de pensamento, surge também a partir dos anos 20 nos Estados Unidos, com nomes como T.S. Eliot, I.A. Richards e Willian Empson, o *new criticism* ou neocrítica – que tinha igualmente como um dos principais norteadores de seus estudos o afastamento entre as supostas intenções do autor e o texto escrito, bem como a negação do contexto de produção como fator condicionante da obra. Ao propor o que se convencionou chamar de *close reading*, os teóricos da nova crítica reivindicavam a autonomia do texto literário, numa abordagem minuciosa das técnicas poéticas – especialmente em verso, mas também em prosa - para abandonar em definitivo a preocupação biográfica. Tal postura culminaria na escrita de estudos com títulos sintomáticos como é o caso do célebre ensaio “*Intentional fallacy*”, de 1946, e “*Affective fallacy*”, de 1949, escritos em parceria pelos teóricos W. K. Wimsatt e Monroe C. Beardsley, nos quais os autores defendem que uma correta leitura deveria basear-se em pressupostos objetivos, estabelecidos por um sistema teórico passível de ser aplicado a qualquer texto.

De certa forma herdeiro do formalismo russo e sob a influência dos estudos linguísticos de Ferdinand Saussure e literários de Vladimir Propp, surge, a partir dos anos 40, especialmente na França, a corrente que se convencionou chamar de estruturalismo. Originalmente nascido dos estudos antropológicos do francês Claude Lévi-Strauss, o

estruturalismo se espalhou por outras áreas do conhecimento como a filosofia, a sociologia, a psicologia, a cultura, a arte e também a literatura. O estruturalismo, assim como o marxismo e o freudismo, parte da redução de importância daquilo que é subjetivo e individual, para retratar o ser humano como resultante de uma construção, como a consequência de sistemas impessoais.

Não é de se estranhar, portanto, que seja nos estudos estruturalistas ligados à literatura que se tenham dado os ataques mais frontais, por assim dizer, à figura arquetípica do autor. Apesar de guardar diferenças importantes em relação aos formalistas e aos novos críticos, os teóricos estruturalistas continuaram acreditando que estudar um texto literário não era buscar nele a intenção do autor que o escreveu, mas sim descobrir nele uma estrutura subjacente a todas as narrativas e a todo o discurso poético-literário.

Na verdade, o formalismo, a nova crítica, e o estruturalismo, tendo como uma das bases primeiras de seu pensamento o socialismo marxista, estariam, ao fim e ao cabo, negando “a sacralização burguesa da figura do autor” (KLINGER, 2007, p.32), e desenhando um panorama em que se passa a conceber então toda a produção literária como sendo um “vasto empreendimento anônimo e como uma propriedade pública, em que escrever e ler são percursos indistintos, autor e leitor são papéis intercambiáveis, nesse universo onde tudo é escrita” (MIRANDA, 1992, p.93). É sob esta ótica que se erguerão trabalhos de teóricos como Roland Barthes, Tzvetan Todorov e Michel Foucault.

Um dos influenciadores das ideias de esmaecimento do autor defendidas nos anos 60 por teóricos como Barthes e Foucault foi o escritor e ensaísta francês Maurice Blanchot, que já em 1949 na obra *La Part du feu*, afirmava:

A literatura só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a *potência de um impessoal*, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança... As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; *a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu* (BLANCHOT, 2011:29-30, grifos nossos).

O próprio Blanchot - um autor avesso a entrevistas, fotos, e a qualquer tipo de aproximação com a sua intimidade - reforça suas ideias de apagamento do autor, em 1955, no ensaio *O espaço literário*, no qual o teórico afirma que o escritor pratica uma linguagem em que “ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela. Ele

pode acreditar que se afirma nessa linguagem, mas o que afirma está inteiramente privado de si” (BLANCHOT, 2011, p.17).

Para Blanchot, a escrita literária não é resultado da intenção do autor ou da sua sensibilidade, pelo contrário, por seu caráter dinâmico e fragmentário, a literatura levaria exatamente ao apagamento da figura do autor. Dessa forma, portanto, abraçar a literatura seria encaminhar-se a um anonimato, a um desaparecimento necessário, ao que Blanchot chamava de “a solidão essencial”. Recorrente para ele, no que tange ao escritor e ao espaço literário, será a ideia de afirmação e suplantação por parte do “Ele” em detrimento da figura do “Eu”. Segundo Blanchot, “escrever é entregar-se ao interminável, o escritor que aceita sustentar-lhe a essência perde o poder de dizer ‘Eu’” (Ibid.,p.18), e afirma ainda que “o escritor a que se chama clássico (...) sacrifica em si a fala que lhe é própria, mas para dar voz ao universal” (Ibid.,p.19). Mais adiante, no mesmo ensaio, Blanchot repetidas vezes opõe o “Eu” ao “Ele”, dizendo que, na grande literatura, temos “o ‘Ele’ que toma o lugar do ‘Eu’, eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra” (Ibid.,p.19) e ainda que “‘Ele’ sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna outro” (Ibid.,p.19).

É nesse sentido que Blanchot pode ser considerado como um precursor do anti-humanismo de Foucault e da teoria de “morte do autor” que será desenvolvida mais tarde por Roland Barthes. Especialmente em relação ao sociólogo, filósofo e crítico literário francês Roland Barthes as similaridades de ideias com Maurice Blanchot são bastante perceptíveis. Já num de seus primeiros trabalhos, *O grau zero da escrita*, de 1953, Barthes, à semelhança de Blanchot, opõe as imagens do “eu” em relação ao “ele”, dizendo em relação à figura do autor na obra literária que “a invasão do ‘ele’ é uma conquista progressiva conduzida contra a sombra espessa do ‘eu’ existencial” (BARTHES, 2004, p.33), e ainda que “compreende-se então que o ‘ele’ seja uma vitória sobre o ‘eu’, na medida em que realiza um estado ao mesmo tempo mais literário e mais ausente” (Ibid., p.33).

Esta postura de defesa intransigente do apagamento do autor irá se intensificar ao longo dos escritos posteriores de Barthes até chegar ao paroxismo no célebre texto intitulado “*A morte do autor*”, que o filósofo escreve em 1968. Nesse ensaio, o teórico francês defende a ideia de que

a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse obliquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve. Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um fato é contado, para fins

intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa (BARTHES, 2004, p.1).

No texto, Barthes identifica a figura do autor como fruto de uma época gerada em decorrência do empirismo inglês, do racionalismo francês e da fé pessoal da Reforma. Em resumo, a figura destacada do autor seria reflexo do prestígio pessoal do *indivíduo* ou da *figura humana*. E no âmbito das concepções geradas em torno do positivismo (para Barthes “resumo e desfecho” do capitalismo) é que se concedeu a mais destacada importância à pessoa do autor. Barthes ainda acusa que, mesmo naquela época por ele vivida, a predominância da figura biográfica do autor nos estudos literários era significativa:

O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; (...) a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua “confidência” (BARTHES, 2004, p.1).

Barthes também afirma que o *new criticism*, ao contrário do que intencionava, só fez consolidar a onipresença do autor nos estudos literários. Assim, o primado do autor coincidia igualmente com a primazia da figura do crítico como aquele exclusivamente capaz de dar a explicação do texto. Contudo, mesmo em meio a tal quadro, o teórico aponta que alguns escritores e movimentos já se encaminhavam para o necessário desvanecimento da figura autor, como era o caso de Mallarmé, Proust, Brecht, e do Surrealismo – sem contar a contribuição decisiva da linguística sausseriana. Seriam, então, aqueles escritores exemplos da notória distinção feita por ele entre o autor tradicional e o *scriptor* moderno. Para Barthes,

o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora (BARTHES, 2004, p.3).

A argumentação de Barthes segue com a proposição de que a substituir a figura do autor estaria a linguagem, pois para o teórico francês, na literatura, “é a linguagem que fala, não é o autor” (BARTHES, 2004, p.2) e que todo ato de escrever se dá por meio de uma

impessoalidade prévia, sendo que o texto “é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (Ibid., p.2). Em virtude disso, “o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas” (Ibid., p.2).

Aproximando-se da conclusão de seu ensaio, Barthes reafirma o caráter impessoal, interdiscursivo e interdependente de todo texto literário, e realiza uma virada de mesa no que tange à concepção da produção e recepção da obra literária: a de que seria o leitor e não o autor, o vértice a dar unidade e fechamento a esta infinita intertextualidade da literatura.

Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito (BARTHES, 2004, p.5).

O ensaio ainda termina com um vaticínio que multiplicaria por dois a peremptoriedade do seu título: o de que a morte do autor implicaria ao mesmo tempo o nascimento do leitor. Nas palavras de Barthes, “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 2004, p.6). Estaria aqui o nominado *estruturalismo* abrindo vias para outras correntes teóricas que vieram a ser chamadas, tempos mais tarde, de *pós-estruturalistas*, como é o caso do *desconstrucionismo* de Jacques Derrida e da *estética da recepção* de Jonathan Culler e outros.

Na verdade, a proposição de Barthes não era inédita. A pressuposição de que parte constitutiva da ideia de obra de arte abarca necessariamente o momento, o local e o indivíduo de sua recepção já se encontrava, por exemplo, no artigo “*A arte como procedimento*”, escrito em 1917, pelo teórico russo Vítor Chklovski, nome identificado entre os formalistas russos, como já aqui mencionado.

Mas, voltando à figura do autor, em 1969, ano seguinte ao artigo de Barthes, outro influente teórico ligado inicialmente ao *estruturalismo* e depois tido como *pós-estruturalista*, o filósofo, professor e escritor Michel Foucault profere uma conferência - publicada posteriormente - com o título de “*O que é um autor?*”. Nesse ensaio, Foucault ratifica as ideias de Blanchot e Barthes ao afirmar que na escrita se dá a “abertura de um espaço onde o

sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2006, p.268). Foucault filia-se igualmente à tese não só do esvanecimento, mas também de morte do autor na escrita, dizendo que

essa relação da escrita com a morte também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve; através de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve, o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência (FOUCAULT, 2006, p.269).

No entanto, Foucault observa que não bastava apenas a afirmação vazia de que o autor desaparecera nem bastava “repetir perpetuamente que Deus e o homem estão mortos de uma morte conjunta” (Ibid., p.271). Para o teórico francês seria preciso “localizar o espaço assim deixado vago pela desaparecimento do autor” (Ibid., p.271) e à semelhança de Barthes, Foucault também propunha como necessário sondar os locais, as funções livres que com a desaparecimento do autor se fariam evidenciar. Todavia, diferentemente de Barthes, Foucault propõe não o leitor como a figura a preencher a lacuna deixada pela ausência e morte do autor, mas sim que esse espaço permitiria e suscitaria um estudo daquilo que ele chamaria de *função autor*.

Primeiramente o filósofo alerta para a especificidade do “nome do autor”, que não se trata de um nome próprio como os outros, pois o nome do autor “exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros” (Ibid., p.271), e ainda que o nome próprio do autor tem o papel de caracterizar certa forma de ser do discurso.

Foucault continua dizendo sobre o nome próprio do autor que

ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao status desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. Consequentemente, poder-se-ia dizer que há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providos da função “autor”, enquanto outros são desprovidos. (FOUCAULT, 2006, p.274).

Foucault seguirá afirmando que uma carta particular terá um signatário, assim como um contrato pode ter um fiador e um texto anônimo escrito numa parede pode ter um redator, mas de nenhum deles se pode dizer que terá um *autor*. A função autor caracterizaria um

“modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (Ibid., p.274).

São apontadas por Foucault, então, quatro características que definiriam a *função autor*: a primeira seria a de identificar os textos como “objetos de apropriação” e aí Foucault vai discorrer sobre a trajetória da concepção autoral do texto literário, que só a partir do final do século XVIII vai atingir completamente o sistema de propriedade que temos em nossa sociedade atual; a segunda característica da *função autor* seria estabelecer a fiabilidade da informação científica e a origem do texto literário; a terceira característica dessa função seria aquela que se refere ao processo pelo qual se “constrói um certo ser racional a que chamamos de autor” (Ibid., p.275); e por fim a quarta característica da função permitiria distinguir os diversos “eus” dentro da obra.

Após as caracterizações da *função autor*, Foucault teoriza sobre o que ele chama de “instauradores de discurso”, notadamente Marx e Freud, em que a *função autor* apresentaria características próprias e diferentes dos discursos exclusivamente científicos. Todavia, Foucault reconhece que se a definição e distinção da *função autor* já se trata de algo complexo quando se tenta “localizá-la no nível de um livro ou de uma série de textos que trazem uma mesma assinatura definida, comporta também novas determinações, quando se tenta analisá-las em conjuntos mais amplos – grupos de obras, disciplinas inteiras” (FOUCAULT, 2006, p.286).

Foucault não encerra sua conferência sem antes reafirmar o princípio ideológico (e aqui reaparece a proximidade com Barthes e Blanchot) pelo qual se norteiam seus argumentos: o de que o apagamento, ausência e morte do autor estão ligados a uma ideia de apagamento, ausência e morte do próprio sujeito, nas palavras do teórico: “trata-se, em suma, de retirar do sujeito (ou do seu substituto) seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso” (FOUCAULT, 2006, p.287).

O texto finalmente encerra-se com uma citação de Becket com a qual o filósofo havia iniciado suas argumentações: “Que importa quem fala?”.

Observando em conjunto as ideias de Blanchot, Barthes e Foucault, e ao considerá-las sob uma leitura feita aos olhos de hoje, quando a figura do autor parece incontornável em muito da produção midiática, artística e literária, o que parece insistentemente nos rondar é a sensação de que tais prerrogativas falharam ou não se cumpriram. Todavia, acreditamos que encará-las de uma forma meramente negadora é uma redução desnecessária. Melhor do que

apontar o que não se cumpriu dos vaticínios de Barthes ou Foucault, será procurar estabelecer até onde eles acertaram e até que ponto suas ideias, mesmo que não integralmente, podem ainda hoje ser aceitas no que concerne a esse assunto.

Porém, antes de entrarmos na questão da insistência da figura do autor em não ausentar-se ou morrer, é preciso mencionar mais um teórico que teve como preocupação central de toda sua produção intelectual as complexas relações entre autor e obra, mais especificamente entre o autor e as personagens por ele criadas. Trata-se do teórico russo, aqui já mencionado, Mikhail Bakhtin – estudioso que precedeu em pelo menos quatro décadas os franceses (as primeiras publicações bakhtinianas datam da década de 20 do século passado), mas que, no entanto só teve suas obras mais amplamente conhecidas na Europa e restante do mundo a partir da década de 60 do século XX.

Bakhtin, no seu estudo aqui já citado “*O autor e a personagem na atividade estética*”, alerta para uma confusão bastante presente nas discussões sobre as leituras tanto biográficas quanto estruturais do texto literário: a não distinção muito clara por parte dos pesquisadores entre o que Bakhtin denominou de “autor-criador” e “autor-pessoa”. O primeiro seria elemento da obra, o segundo, componente da vida. Esta distinção, para o filósofo russo, seria preponderante para a compreensão do princípio criador existente entre autor e personagem na atividade estética.

É certo que tanto Barthes quanto Foucault confrontam-se com essa distinção, cada um a seu modo. Barthes faz suas diferenciações entre o autor e o *scriptor*, afirmando ser este último somente “um corpo que escreve”, não uma pessoa, mas um eu de papel com uma história circunscrita ao texto, sem existência anterior ou posterior à linguagem. Foucault parece também atentar para esse problema ao refletir, como mencionado há pouco, sobre o nome próprio de uma pessoa e o nome próprio do autor, possuindo o segundo em nossa sociedade um status de funcionamento diferenciado, que vai além dos papéis exercidos comumente pelos nomes próprios como os de designar, indicar e descrever.

Ainda assim, mesmo que Barthes e Foucault enfrentem esta questão, o fato de Bakhtin considerar o *autor-criador* como um elemento constituinte do objeto estético representa uma considerável diferença entre o filósofo russo e os dois teóricos franceses. Bakhtin vê “autor e personagem como elementos correlativos do todo artístico da obra” (BAKHTIN, 2010, p.10).

É certo que a teoria bakhtiniana, segundo a visão de Tzvetan Todorov em seu estudo introdutório à publicação francesa de *A estética da criação verbal*, tem pelos menos dois

momentos distintos de percepção sobre o assunto: num primeiro momento Bakhtin constrói o conceito de “exotopia”, princípio pelo qual o autor dá forma e completude às personagens por um excedente de visão e conhecimento que lhe faculta o princípio de acabamento do objeto estético. Já numa segunda visada, Bakhtin transmutaria, por assim dizer, a exotopia de norma estética geral para um estado de espírito criativo ao qual ele chamará de “monologismo” e classificará a relação especial autor *versus* personagem na obra de Dostoievski de “dialogismo”.

Nas palavras de Todorov:

a concepção anterior, em vez de ser mantida na categoria de uma lei estética geral, torna-se a característica de um estado de espírito que Bakhtin estigmatiza com o nome de “monologismo”; a perversão dostoievskiana, ao contrário, eleva-se como encarnação do “dialogismo”, a um só tempo concepção do mundo e estilo de escrita, pelos quais Bakhtin não esconde sua preferência (TODOROV apud BAKHTIN, 2010, p.XX).

Se no primeiro modelo de criação – monológico - a relação é assimétrica, de exterioridade e superioridade do autor em relação à personagem, no segundo princípio – dialógico - de concepção estética (e de mundo) há uma equipolência de vozes e de consciências entre personagens, narradores e autor-criador dentro obra.

Contudo, mesmo a teoria bakhtiniana tendo suas eventuais modulações, o que permanece inalterado será tanto seu pressuposto de cisão entre *autor-pessoa* e *autor-criador* quanto principalmente a concepção deste segundo como “elemento do todo artístico” (BAKHTIN, 2010, p.139).

Convém ainda ressaltar outra diferença significativa do pensamento de Bakhtin em relação a Foucault e, especialmente, a Blanchot e Barthes, pois, ao contrário destes, que viam no texto literário uma forma de tomada de lugar do “ele” em relação ao “eu”, Bakhtin vê o objeto estético como uma conjugação de, pelo menos, dois “eus”, num processo de interação, reflexão, refração e complementaridades mútuas. Bakhtin não enxerga a escrita literária – primordialmente a de Dostoievski - como uma invasão (Blanchot) nem como uma vitória (Barthes) do “ele” sobre o “eu”, e sim como “a afirmação do ‘eu’ do outro não como objeto, mas como outro sujeito” (BAKHTIN, 2008, p.10).

Sendo assim, a proposição bakhtiniana para a relação autor X personagem calcada nas relações intercambiáveis, interdependentes e intercomplementares de “eus” parece estar menos vulnerável aos questionamentos atuais do que as teorias de ausência e morte do autor

de Barthes e Foucault. Especialmente quando nos deparamos com a multiplicidade e multiplicação de narrativas calcadas no “eu” – inclusive biográfico -, que fazem parte do fenômeno artístico e midiático contemporâneo, o qual observamos no início deste capítulo.

Para Bakhtin, a cisão entre *autor-pessoa* e *autor-criador* - algo que também décadas depois Umberto Eco proporia com a terminologia de “autor-empírico” e “autor-modelo” (ECO, 2009) – não deixa de ser algo complexo tanto para o leitor, que “tende a extrair o material biográfico das obras e vice-versa” (BAKHTIN, 2010, p.8), quanto para o próprio criador do objeto estético, pois o mesmo sabe que “a luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em um grau considerável, uma luta dele consigo mesmo” (Ibid., p.5).

Todavia, mais importante que o reconhecimento dessa complexidade é que ao contrário dos formalistas (com os quais Bakhtin é por vezes erroneamente associado), dos novos críticos e dos estruturalistas, o teórico russo não descarta de todo o aspecto biográfico para o estudo e entendimento da obra. Bakhtin afirma que o conjunto do que ele diz

não visa, absolutamente, a negar a possibilidade de comparar de modo cientificamente produtivo as biografias do autor e da personagem e suas visões de mundo, comparação eficiente tanto para a história da literatura quanto para a análise estética (BAKHTIN, 2010, p.9).

Assim, guardaremos este provável precedente aberto por Bakhtin quando voltarmos a falar mais especificamente sobre a autoficção e a imiscuição do autor-pessoa no autor-criador e de ambos nos personagens auto-referenciais por ele(s) criado(s). Sendo estas obras e personagens provas contemporâneas de que o apagamento e morte do autor não se efetivaram nem completa e talvez nem parcialmente nos textos literários. Caso contrário, não estaríamos aqui a discorrer a respeito da figura do autor e sua persistente presença ou seu evidente retorno.

E falando em retorno, já podemos passar para próximo capítulo.

CAPÍTULO II

1. O RETORNO DO AUTOR E A MORTE DO ROMANCE

...ser não é outra coisa que ser percebido...
Beckett

*Back in black, I hit the sack
I've been too long, I'm glad to be back.*
AC/DC

1.1. O retorno do autor

O que fica bastante nítido nas discussões sobre a morte do autor é que não se tratou de uma morte de fácil execução. Prova disso é que vai se observar, no final do século XX e início deste século XXI, uma gradativa recuperação do status da figura do autor, tanto na produção literária como na recepção crítica. Tal fenômeno passou a ser chamado por teóricos como o crítico canadense Hal Foster de “retorno do real” e “renascimento do autor” (desnecessário dizer que todo o contexto relacionado no início do capítulo anterior, da profusão de obras artísticas e midiáticas calcadas na exposição do “eu” biográfico é sintoma ou causa, ou ainda, sintoma e causa desse retorno).

Foster, em sua obra *The return of the real*, de 1996, afirma que

this strange rebirth of the author, this paradoxical condition of absentee authority, is a significant turn in contemporary art, criticism, and cultural politics. Here the return of the real converges with the return of the referential, and to this point I now turn (FOSTER, 1996, p.168).⁸

Entretanto, para Foster e outros defensores deste retorno, é consensual que tal reaparecimento não representa pura e simplesmente uma volta daquela figura biográfica do autor, nos moldes do que se observava no século XIX, por exemplo. Esta figura que se projeta hoje sobre as obras de ficção recentes e que delas emerge é um ser duplicado, que assume

⁸ “Este estranho renascimento do autor, esta condição paradoxal de autoridade ausente, é uma mudança significativa na arte contemporânea, na crítica e na política cultural. Aqui o retorno do real se encontra com o retorno do referencial, e para isto eu agora me volto”.

muitas vezes sua própria identidade nominal e usa de sua própria biografia para transformá-las em ficção. E nessas transposições, coisas se revelam, apagam-se e se turvam; elementos biográficos se evidenciam e elementos ficcionais se escondem, e/ou vice-versa, concomitante e alternadamente, tudo ao mesmo tempo agora.

Dentro dessa multiplicidade de estratégias que configuram o retorno do autor, é preciso reconhecer a autoficção como elemento de notada relevância. Sendo que, para pesquisadores como a argentina Diana Klinger, o termo autoficção seria até “capaz de dar conta do retorno do autor, pois ele problematiza a relação entre as noções de real (ou referencial) e de ficcional” (KLINGER, 2007, p.38). Klinger coloca em pauta a situação contemporânea de um número cada vez mais crescente de obras marcadas por essa labilidade na relação de identidade autor – narrador – personagem.

Mas antes de nos referirmos aos casos contemporâneos de autoficção, é curioso observar que o início do movimento de volta do autor é identificado por alguns estudiosos praticamente no mesmo período do auge das teorias de morte desse mesmo autor, ou seja, no final dos anos 50 até fins dos anos 60 do século passado. Assim, ao mesmo tempo em que Barthes e Foucault vaticinavam a morte do autor, outros teóricos acusavam o surgimento de uma literatura intrinsecamente dependente do mito e das performances de seus autores como, por exemplo, na poesia da chamada *geração beat*. O pesquisador e poeta britânico A. Alvarez, em sua obra *A voz do escritor* (2005), aponta para o que já se poderia chamar de primeiros sinais de renascimento do autor na produção desses poetas. O juízo que o autor faz desses escritores não é nada lisonjeiro, pelo contrário, em certos momentos suas críticas ao movimento e a poetas como Allen Ginsberg chegam a ser virulentas, beirando a ofensa aberta. Todavia, sem pôr em mérito as avaliações de Alvarez, importa o fato de ele apontar como característica peculiar dos *beatniks* o fato de que “a linguagem dos poemas importa menos do que o exibicionismo de seus intérpretes e a franqueza com que revelou suas almas” (ALVAREZ, 2006, p. 131). Para Alvarez, não seria possível, por exemplo,

ler um poema de Ginsberg numa página e extrair muito prazer estético disso. A poesia dele tem de ser declamada, representada. Poesia desse tipo não é uma experiência particular, é um fenômeno público, um *happening*, e – o mais importante de tudo – qualquer um pode fazer algo igual (ALVAREZ, 2006, p.129).

E ainda diz Alvarez sobre o poeta de *Howl* que “ele ajudou a fazer de uma arte minoritária uma forma de entretenimento popular baseado no culto da personalidade”

(ALVAREZ, 2006, p. 131). É interessante observar termos que Alvarez usa para designar a poesia desses autores, palavras como “mito”, “performance”, “happening”, “culto da personalidade”, farão parte do repertório de conceitos que usaremos na observação e estudo das obras de autoficção contemporâneas, das quais adiante trataremos.

Mas voltando à apreciação de Alvarez sobre a *geração beat*, esta tendência performática de literatura não se restringiu somente ao território americano ou europeu, tendo também aportado em terras brasileiras. A pesquisadora brasileira Flora Süssekind igualmente reconheceu essa linha de escrita nos poetas brasileiros dos anos 60 e 70 do século passado, que aqui ficaram conhecidos como *poetas marginais* ou *geração do mimeógrafo* e que, segundo Flora, produziam “uma literatura de mão única cujo trajeto obrigatório é pelo próprio ego” (SÜSSEKIND, 1985, p.42). Para Süssekind ainda, a literatura brasileira pós-moderna ou pelo menos pós-modernista se via aprisionada por duas linhas gerais de produção: uma linha mais naturalista e outra mais biográfica. Nas palavras da autora, seriam

essas duas trilhas que, de certa maneira, aprisionam a literatura brasileira dos últimos anos: de um lado, o naturalismo evidente dos romances-reportagem ou disfarçado das parábolas e narrativas fantásticas; de outro, a “literatura do eu” dos depoimentos, das memórias, da poesia biográfico-geracional (SÜSSEKIND, 1985, p.42).

Assim, independentemente da qualidade literária que Alvarez e Süssekind atribuem a essas tendências literárias, o que se pode inferir sem temor de erro é que tais tendências já apontavam para que hoje chegássemos a esse indubitável retorno do autor. Um retorno que se percebe não apenas na curiosidade por detalhes de vida do artista, mas também pelos bastidores de sua criação. A cultura do *making off*, das cenas deletadas, dos finais alternativos, das entrevistas de bastidor, das coletivas e eventos de divulgação, não é apenas prerrogativa do cinema ou da música, mas se insere em todos os campos das artes e também na literatura. É importante perceber que tanto na gestação como na promoção das obras os aspectos salientados por Alvarez e Süssekind nos *beats* e nos *marginais* se viram continuados, intensificados e multiplicados nas produções culturais e artísticas da atualidade. No que diz respeito à literatura, particularmente, multiplicam-se o número de entrevistas, (encontros, congressos, feiras...) com os autores; escarafuncha-se de maneira cada vez mais ávida a vida particular dos escritores – para rebater as informações pessoais com sua produção, ou simplesmente para se saber melhor quem é o ser real que produziu aquela ficção que nos

chega às mãos. E numa resposta dócil a esse movimento, os autores contemporâneos, de um modo geral, parecem estar cada vez menos arredios e ariscos em relação a essa demanda por exposição; lidando de forma cada dia mais desarmada com a diversidade de canais para fazê-lo, via sites, blogs, redes sociais. Parecem sintomáticos e reveladores casos como o do tradicionalmente recluso escritor brasileiro Rubem Fonseca, que nos últimos anos (para o bem ou para o mal) tem sido visto em certos eventos midiáticos e de congregação literária, que até bem pouco tempo seriam inimagináveis para um autor que fez da inacessibilidade à sua vida e à sua pessoa uma das marcas da sua carreira.

Assim um dos sinais evidentes desse retorno do autor é o namoro cada vez mais constante e cada vez mais íntimo entre escritor e mercado, entre autor e público, entre vida privada e vida literária. E desde autores *beats* e *marginais* o que se vê é só aumentar o número de terminologias das mais variadas para dar conta dessas produções em que a figura biográfica do autor se constitui como elemento crucial de composição e como chave por vezes indispensável de leitura. Multiplicam-se assim termos como “ego-histórias”, “egoescritas”, “autofalsasbiografias”, “umbiguismos literários”, “autovoyeurismos”, entre outros. Isso sem levar em conta o também crescente espaço editorial das autobiografias intelectuais, das narrações autorreferentes da experiência teórica e das autobiografias como matéria de pesquisa da obra dos autores. Tudo isso a evidenciar esta presença do autor ao mesmo tempo revitalizada e reconfigurada nestes dias.

Certo é que essa curiosidade sobre a vida do escritor por parte do público leitor e a exposição do autor como persona social sempre acompanhou a literatura. Assim também como o transporte dos episódios da vida do autor para a sua ficção e a reflexão dos aspectos da pessoa do escritor na criação de suas personagens são questões que enleiam e enquizilam os estudos literários desde seus primórdios. Mas mesmo sendo estes temas tão antigos, ainda assim acreditamos ser possível encontrar na autoficção uma certa diferenciação do que já havia sido produzido e observado até hoje, em termos de técnica e, principalmente, em termos de disseminação dessa estratégia ficcional.

Todavia, o que interessa no momento é reconhecer a autoficção como sintoma e causa desse chamado retorno do autor e que esse fenômeno já vem sendo detectado por teóricos dos mais diversos como é o caso do crítico americano Haroldo Bloom. Em sua obra *Como e por que ler* (2000), Bloom em dois momentos se refere às questões de entrelaçamento da vida com a obra. Primeiramente, na contramão das tendências formalistas que defendiam a

separação entre texto e autor, o crítico vai dizer da importância de “alertar o leitor contra um dogma literário, cada vez mais inútil, de que o ‘eu’ do poema é sempre uma máscara, uma persona, e não um ser humano” (BLOOM, 2001, p.104). Entretanto, ao atacar esse dogma, Bloom não está propondo um retorno ao autor biográfico como chave única da interpretação literária, da maneira que ocorria no passado. Para Bloom, tão importante quanto desvencilhar-se do dogmatismo que tenta apagar o fato de que quem escreve um texto é sempre um ser humano, é também não exagerar na outra via e procurar rebater sempre o texto na vida do autor. O crítico na mesma obra, em ensaio posterior, também assevera que é necessário não se “cometer o erro igualmente evitado pelas boas biografias: reconhecer, exageradamente, a vida de um autor dentro de sua obra” (BLOOM, 2001, p.188).

Mesmo que Bloom esteja no primeiro momento falando de poesia e no segundo referindo-se à prosa, é possível em termos de direcionamento teórico geral estabelecer que o que se propõe pelo crítico americano é uma postura de equilíbrio, ratificando a ideia de um autor que retorna, mas que, a exemplo do filho pródigo bíblico, do Ulisses de Homero e do Heathcliff de Brontë, volta modificado. Semelhante a como Foster vê o renascimento do autor naquilo que ele chama de “discurso do trauma” em que “o sujeito é, ao mesmo tempo, esvaziado e elevado” (2001, p.168), ou seja, não há mais uma presença de uma figura plena do autor a elucidar todos possíveis significados de um texto, como outrora; o que é há é uma atitude performática do autor contemporâneo, desdobrando-se em personagem ficcional e personagem social e midiática, oferecendo ao público obra e performance, muitas vezes indissociáveis – a exemplo do que Alvarez identificava na *geração beat* e Süsskind nos *poetas marginais*.

Para a pesquisadora Diana Irene Klinger, esse “conceito de performance deixaria ver o caráter teatralizado da construção da imagem do autor. Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara” (KLINGER, 2007, pp.54-55). Assim esse autor que retorna, mais que um ente biográfico a expor sua vida factual por meio de suas obras, é, na verdade, a imagem de uma imagem, que o autor constrói a partir de si, num jogo especular que ao mesmo tempo revela e esconde, duplica e multiplica a sua própria figura.

É dessa forma em termos gerais que se reconhece, portanto, o ressurgimento da figura autoral como uma das marcas do nosso presente artístico e literário: de autores (res)suscitados como personagens, que voltam a funcionar como (uma) chave de interpretação de seus textos, que performam a criação de sua própria imagem perante o público e que não se

negam ao diálogo com a espetacularização nem com a autoexposição da sua vida privada, talvez até como estratégia para ao mesmo tempo incorporar, contestar e subverter a suposta superficialidade contemporânea.

Todavia essa ressurreição, esse ressurgimento do autor acaba por se dar exatamente num momento em que se põe em pauta (novamente) a probabilidade de uma outra morte: a do romance. Para certos setores da crítica e da teoria, estaria agonizando não só o romance como a própria literatura de ficção. Sendo assim, para alguns, o autor teria regressado a tempo de tão somente presenciar a morte do romance ou da própria Literatura ficcional. Já para outros, entre os quais nos incluímos, o retorno do autor é a refutação da veracidade e comprobabilidade dessas mortes: do romance e da literatura de ficção.

1.2. A morte do romance

*a literatura é uma arte que sabe profetizar aquele
tempo em que já terá emudecido, e encarniçar-se com a
própria virtude e enamorar-se da própria dissolução e
cortejar seu fim.*
Enrique Vila-Matas

*Don't take my hand
If you know you'll never love again
It's the death of romance
Death of romance
Zeromancer*

Na última década do século XX e na primeira deste século XXI, coincidente com as teorias de retorno do autor, também começaram a (re)aparecer e a se (re)acender nos meios acadêmicos as teses da morte do romance, fazendo reforçar a noção de que as artes alimentam-se desses nascimentos, mortes e ressurgimentos. Assim, para chegar à autoficção, uma das protagonistas desse movimento de retorno do autor, torna-se minimamente necessário um olhar em volta, ainda que breve, para questões que tangenciam esse movimento autoficcional.

Em vista disso, desviaremos um pouco a atenção para temas que podem tocar e por vezes confrontar a autoficção. Pois, como falar de tendência do romance contemporâneo, quando muitos afirmam estar morto o romance? Como estudar narrativas autoficcionais contemporâneas sem ao menos por um momento atentar para as vozes que põem em xeque a

sobrevivência da própria literatura de ficção no mundo moderno? Sendo assim, para não deixar eventuais lacunas em relação ao foco deste estudo, vamos abrir espaço para sucintamente abordarmos questões como as hipóteses sobre a morte do romance ou da própria Literatura.

No que concerne à Literatura, nestes tempos de revoluções tecnológicas em série e em moto-contínuo, é plausível considerar que seu papel tenha se relativizado em nossa sociedade com o passar das décadas. Com o crescimento da indústria cinematográfica, a abrangência da TV e o advento da internet, há a impressão de que a literatura tenha sofrido um certo escanteamento em relação à sua influência, seu prestígio e relevância diante dos debates de grandes temas contemporâneos. Talvez o fato de pertencermos a uma época de inflação narrativa em que a vida particular pode ser transformada instantaneamente em enredos da vida real nas redes sociais, nos documentários e nos *reality shows*, toda essa conjuntura tenha contribuído para se vaticinar o fim das narrativas de ficção literária.

Muitos críticos e teóricos contemporâneos têm abordado esse assunto de formas e com posicionamentos dos mais variados. Por exemplo, o pesquisador Antoine Compagnon, em seu livro *Literatura para quê?* (2006), no que se refere à relevância da Literatura, diz que “há muito tempo ela não é mais a única a reclamar para si a faculdade de dar forma à experiência humana. O cinema e diferentes mídias, ultimamente consideradas menos dignas, têm uma capacidade comparável de fazer viver...” (COMPAGNON, 2009, p.47). À semelhança de Compagnon essas inquietações relacionadas ao papel da Literatura no mundo moderno estão presentes também no pensamento de literatos brasileiros como Antonio Candido e Silviano Santiago. Candido em seus textos “A literatura e a formação do homem”, de 1972, e “O direito à literatura”, de 1988, reflete sobre a importância e imprescindibilidade da literatura no mundo contemporâneo e Santiago, em seu ensaio intitulado “Literatura e cultura de massa”, de 1993, discute a situação da literatura nestes dias de cultura massificada. Santiago se questiona sobre o tema da seguinte forma:

Tendo passado pela experiência do cinema enquanto arte, tendo reconhecido a sua atualidade e função política, tendo percebido os exageros e inconveniências da indústria cinematográfica para a arte do cinema, tendo compreendido as transformações que ele, juntamente com outras artes que se produzem e se reproduzem tecnicamente, gerou no seio da discussão estética no século XX, por que alguém ainda decide ser escritor? Por que solitária e artesanalmente decide trabalhar com palavras com vistas a um livro, livro que se torna mais e mais um objeto obsoleto na época da cultura de massa? Há que ser única e exclusivamente pessimista quanto ao futuro da literatura? Estará e está fadada ela a ser uma produção de “jecas-tatus” da periferia não industrializada? Em outras e finais

palavras: existe ainda uma função social para a literatura neste final de milênio? (SANTIAGO apud SÁ, 2010, p.30).

Mesmo que nos três casos citados os autores apresentem uma defesa veemente da relevância e da sobrevivência da Literatura no mundo moderno, o fato de julgarem tão necessário fazê-lo é certamente denunciador de que esta relevância, como talvez em poucos momentos de sua trajetória, está posta em xeque.

Esta preocupação com o lugar da Literatura no mundo moderno também se encontra na obra recente do crítico húngaro Tzvetan Todorov, sintomaticamente intitulada *A literatura em perigo*, de 2007. Nela Todorov defende a tese de que a literatura está perdendo o seu espaço na sociedade atual porque não consegue mais emprestar sentido à experiência pessoal de seus leitores. Para o autor, “é o mundo exterior, o mundo comum a mim e aos outros, que é negado e depreciado” (TODOROV, 2010, p. 44) atualmente pela chamada grande Literatura, que vem se tornando cada vez mais hermética ou estilizada ou ensimesmada e – por isso tudo – mais estéril.

Assim, segundo o teórico, a Literatura estaria perdendo gradativamente o seu poder de participar da formação cultural do indivíduo, e em virtude disso estaria morrendo não em seu nascedouro, mas em seu destino primordial: o leitor. Todorov imputa esse processo de extinção de leitores literários, em larga medida, aos professores de Literatura, cuja abordagem dos textos demonstra uma preocupação tão exagerada com os métodos de análises que a própria literatura vê-se “reduzida ao absurdo” de um rol de teorias. Preocupados muitas vezes em apenas fazer análises internas do texto, os professores acabam negando, escamoteando ou desdenhando o fato de que “as obras existem sempre dentro e em diálogo com um contexto” (TODOROV, 2010, p.32).

Todorov também não se exime do fato de ter sido ele em décadas passadas um dos grandes tradutores e difusores das teorias estruturalistas de imanência absoluta do texto, as quais hoje ele recrimina. Porém independente desse *mea culpa*, o que importa é o fato de que Todorov e tantos teóricos e escritores ao saírem em defesa da importância da Literatura acabam por ratificar, de certa forma, a visão oposta – a de que sua importância no mundo contemporâneo esteja comprometida ou, no mínimo, abalada.

Um dos prováveis motivos para tal situação é que, contrariamente ao que previram pensadores como Walter Benjamin (1994) e Theodor Adorno (2003), ao longo do século XX e neste início de século XXI, a capacidade e a necessidade humana de produzir narrativas

permaneceram e se multiplicaram, dentro e fora do âmbito do romance, dentro e fora dos domínios da ficção. Como relatado no início deste trabalho e como se pode observar nos mais variados setores da sociedade contemporânea, estamos cercados pelas narrativas: ficcionais e reais, reais ficcionalizadas ou ficcionais que se fingem reais. Narrativas que, por um lado, se eximem do compromisso com o real, atestando em seus créditos frases como “esta obra é uma peça de ficção, qualquer semelhança com fatos ou pessoas reais é mera coincidência”; ou que, por outro lado, assumem o seu vínculo referencial, usando fórmulas de rotulação como o célebre “inspirado em fatos reais”; e mais recentemente as narrativas dos *reality shows*, vendidas sob slogans como “novelas da vida real”.

Autores dos mais diversos e das mais variadas áreas estudaram e estudam esse fenômeno, essa constante do caráter humano de narrar (suas) histórias, que parece nestes dias ainda ter se amplificado. Entre os estudiosos do tema está o professor emérito de Harvard e pesquisador americano, John Paul Eakin, em obras como *How our lives become stories: making selves* (1999) e *Living Autobiographically* (2008). Nestes livros o autor, apoiado nos estudos de Oliver Sacks, afirma: “I propose, as Sacks does, an extremely close and dynamic relation between narrative and identity, for narrative is not only a literary form but part of the fabric of our lived experience”⁹ (EAKIN, 2008, p.2). Eakin ainda reafirma a condição da narrativa – muito além da ficção - como agente de construto da identidade, dizendo:

I am approaching autobiography not only as a literary genre but also as an integral part of a lifelong process of identity formation. Written autobiographies represent only a small (...) part of a much larger phenomenon, the self-narration we practice every day (EAKIN, 2008, p.34).¹⁰

Eakin questiona o porquê das narrativas, em especial as autobiográficas, seguirem resistindo a todas as teorias de desconstrução do sujeito, citando Nietzsche e Lacan (e poderia incluir aí também Blanchot, Barthes e Foucault).

Assim sendo, para alguns teóricos, essa necessidade fabuladora e essa hiperinflação narrativa observada nestes nossos dias seriam paradoxalmente os motivos para o enfraquecimento do próprio romance. O gênero romance estaria passando por um período de

⁹ Eu proponho, como Sacks o faz, uma relação extremamente próxima e dinâmica entre narrativa e identidade, pois a narrativa não é apenas uma forma literária, mas parte do tecido da nossa experiência vivida.

¹⁰ Eu abordo autobiografia não apenas como um gênero literário, mas também como parte integrante de um processo permanente de formação de identidade. Autobiografias escritas representam apenas uma pequena (...) parte de um fenômeno muito maior, a auto-narração que praticamos todos os dias.

desgaste e de perda de importância nestes tempos em que outras formas narrativas não literárias e não ficcionais roubam-lhe a posição destacada que outrora ocupara.

Entretanto, essa suspeita de morte do romance também não é recente. Uma das hipóteses de seu provável fim já constava, por exemplo, em obra basilar de estudo do gênero, caso do livro *A teoria do romance*, do teórico húngaro George Lukács, escrita entre os anos de 1914 e 1915. Mesmo sendo uma obra da juventude do autor e posteriormente tendo ele retrocedido de grande parte de seus argumentos, o livro não deixou de ter seus defensores e influenciados por suas ideias. Todavia, o que importa aqui é que apesar de reconhecer o romance como “a forma épica necessária de nossos dias” (LUKÁCS, 2000, p.153), o teórico também identifica já nesse momento que o romance seria “a forma artística mais ameaçada” (Ibid., p.72) e que aquele era um “momento histórico-filosófico em que os grandes romances” (Ibid., p.90) ainda eram *possíveis*. Lukács via o romance como uma construção “problemática”, e concebia a obra de Tolstói como o desfecho do romance europeu, aprofundando a concepção hegeliana do gênero como a *grande epopeia burguesa*, e, assim como a épica, o romance seria “uma forma ligada à empiria do momento” (Ibid., p.158). Lukács reconhece, então, os romances de Tolstói como fruto e fecho da situação moderna que engendrou a forma romance, e vê nas obras de Dostoiévski - as quais o teórico já não considera como romances - a sua superação.

Sobre a obra romanesca de Tolstói, à qual Lukács dá o nome tipológico de *romance da desilusão*, diz o teórico:

A evolução histórica não foi além do tipo do romance da desilusão, e a mais recente literatura não revela nenhuma possibilidade essencialmente criativa, plasmadora de novos tipos: há um epigonismo eclético de antigas espécies de configuração, que apenas formalmente inessencial – no lírico e no psicológico – parece ter forças produtivas (LUKÁCS, 2000, p.159).

Em outras palavras, as ideias de Lukács já concebiam uma certa morte do romance e abriam caminho para a possibilidade de sua saturação (Tolstói) e superação (Dostoiévski).

Neste mesmo campo de especulação teórica, também estudiosos como Lucien Goldmann e o escritor francês Alain Robbe-Grillet, autor de outra notória obra sobre o gênero - o livro *Por um novo romance* (1963), proclamavam se não a morte do romance, pelo menos a sua dissolução. Robbe-Grillet admitia que uma provável prevalência do romance apenas se daria sob a perspectiva de o gênero assumir uma forma renovada, daí o surgimento daquilo que se convencionou chamar de *nouveau roman* ou *anti-romance*. Nesse sentido, Goldmann

alertava para “o problema da natureza das transformações sociais que criaram, efetivamente, a necessidade de uma nova forma romanesca” (GOLDMANN, 1976, p.174).

No entanto, um pupilo de Georg Lukács, o também húngaro Ferenc Féher, no livro *O romance está morrendo?* (1972), se colocaria de maneira diversa à de Lukács, Goldmann e Robe-Grillet. A permanência e vitalidade do romance – assim como a suspeição de sua dissolução – também estava entre as preocupações de Ferenc Féher, que via no romance uma forma *ambivalente* e não *problemática* como Lukács. Ou seja, para Féher as estruturas do romance comportam traços de “uma sociedade social concreta (o capitalismo)” e por outro lado traços que “caracterizam todas as sociedades desta espécie” (FÉHER, 1972, p.12). Todavia, principalmente, ao contrário de Lukács, Féher desligava a trajetória do romance da epopeia, dizendo que o gênero romance não estaria morrendo nem condenado a desaparecer, mas, sim, em permanente transformação formal. Contrariando a visão de Goldmann de que o romance seria “entre todas as formas literárias, a mais imediata e diretamente vinculada às estruturas econômicas (...) da troca e da produção para o mercado” (GOLDMANN, 1976, p.175), Féher afirma que:

(...) o romance é justamente não homólogo à estrutura do sistema de mercado, porque atrás da estrutura dominante deste, é verdade que numa medida decrescente, emergem à superfície os “autênticos” valores humanos, aqueles que nos dirigem para o enriquecimento da “substância humana” (FÉHER, 1972, p.49).

Por fim, ao contrapor-se àqueles que viam o romance como uma forma artística fadada ao desaparecimento ou dissolução, Féher concluía que “como forma, o romance traça perfeitamente os limites até onde a humanização poderá crescer no seio desta sociedade...” (FÉHER, 1972, p.83).

Ainda em torno do mesmo tema, alguns anos mais tarde também Roland Barthes, de certa forma, encarava essa questão do fim do romance. Em suas anotações que geraram o livro *A preparação do romance* (1979), o teórico francês afirmava que “historicamente, a pergunta: o Romance ainda é possível? é legítima” (BARTHES, 2005, p.25). Legítima ou não, o que acontece é que a indagação pode até ter enfraquecido durante a década de 80 do século passado, para retornar nas duas últimas décadas com renovado vigor, gerando especulações, estudos e obras divididas entre confirmações e refutações da tese da morte do romance.

Um exemplo mais recente de participação nesse debate encontra-se no livro *Não incentivem o Romance e outros ensaios* (2007), do conceituado crítico italiano Alfonso Berardinelli, que se filia, em sentido geral, ao posicionamento de extinção do romance. Embasado nas ideias de outro teórico, o escritor (e romancista) israelense Abraham Yehoshua, diz Berardinelli que

segundo a tese de Abraham Yehoshua, o romance – a forma literária mais moderna e democrática – estaria sendo dificultado, se não morto, pela democracia moderna. Quanto mais a democracia se fortalece e dissemina, mais o romance perde sua incisividade e sua autoridade artística, sua capacidade, ainda viva nas décadas de 1920 e 1930, de marcar a fundo a consciência cultural de intelectuais, escritores e leitores comuns (BERARDINELLI, 2007, p.172).

Berardinelli confirma tal ideia de morte do romance dizendo que uma prova disso seria que “se nos propuséssemos a fazer, no final do século e do milênio, uma lista dos dez romances mais importantes para legar ao futuro, veríamos que esses romances foram escritos (todos ou quase todos) na primeira e não na segunda metade do século XX” (Ibid., p.172).

Assim, para Berardinelli, as democracias em vigência hoje, que se pautam por permitir acesso aos bens de consumo, acabaram por transformar a narrativa de ficção em apenas mais um item na lista de compras. O autor afirma que, desde os anos 60, o romance veio perdendo a função adquirida ao longo da ascensão burguesa: de termômetro da sociedade e de suas transformações. O crítico italiano reconhece que hoje “a literatura ocupa uma região mais restrita no universo cultural e certamente perdeu a posição que tinha no passado” (Ibid, p.174).

Para Berardinelli, o romance chega a estes tempos numa situação agônica, transformado em produto desgastado pela indústria cultural, sendo o grau máximo dessa degradação os romances chamados *best-sellers*.

O *best-seller* é, em certo sentido, um “antilivro”, um livro “mata-livros”. Dá aos leitores o inebriamento de terem lido, em um só livro, o essencial e o melhor de todos os livros em circulação. Faz esquecer que os livros são muitos (talvez demasiados) e que, seja lá como for, essa multiplicidade reclama ser descoberta pessoal e vagarosa (BERARDINELLI, 2007, p.145).

Também signatário da ideia de morte ou pelo menos de irrelevância do romance atual está o escritor e ensaísta americano David Shields, que publicou um livro bastante controverso em 2010, chamado *Reality Hunger, a manifesto*. Nesse livro, constituído de 600 aforismos e micro-ensaios em que o escritor costura e incorpora às suas ideias textos de outros

autores, numa colagem sem preocupação com o referenciamento das fontes¹¹, Shields reafirma a ideia de escanteamento da Literatura (e da Pintura) no mundo contemporâneo. Diz Shields em seu livro: “painting isn’t dead. The novel isn’t dead. They just aren’t as central to the culture as they once were” (SHIELDS, 2010, p. 22)¹². Shields também ataca os ficcionistas contemporâneos, dizendo que “the creators of characters, in the traditional sense, no longer manage to offer us anything more than puppets in which they themselves have ceased to believe. The present period in one of administrative numbers”¹³ (SHIELDS, 2010, p. 21). Shields, um autoproclamado ex-escritor de ficção, constrói a seguinte imagem para explicar a impossibilidade de se assinar um pacto de leitura ficcional nos dias de hoje:

I’ve always had a hard time writing fiction. It feels like driving a car in a clown suit. You’re going somewhere, but you’re in costume, and you’re not really fooling anybody. You’re the guy in costume, and everybody’s supposed to forget that and go along with you (SHIELDS, 2010, pp. 47-48)¹⁴.

Shields, contudo, vê (um)a possibilidade de saída e de sobrevivência para o romance ou para a ficção quando esta se miscigena com o ensaio e/ou com a não-ficção. Shields acredita que “today, the most compelling creative energies seem directed at nonfiction”¹⁵ (SHIELDS, 2010, p. 26), e reconhece em escritores como Naipaul e Sebald, que misturam ficção e não ficção, como aquilo que hoje de melhor a literatura de ficção contemporânea produz. Nas palavras do crítico:

I see writers like Naipaul and Sebald making a necessary post-modernist return to the roots of the novel as an essentially Creole form, in which “nonfiction” material is ordered, shaped, and imagined as “fiction”. Books like these restore the novelty of the novel, with its ambiguous straddling of verifiable and imaginary facts, and restore the sense of readerly danger that one enjoys in reading *Moll Flanders* or

¹¹ Aqui vale lembrar que a contragosto do autor, a editora da obra anexou um apêndice com uma lista de 618 referências das citações não sinalizadas por Shields no corpo do texto. Curioso também é o fato de que, seguindo a cartilha de apropriação pregada pelo autor, um leitor disponibilizou gratuitamente na internet o texto todo do livro de Shields num site chamado *Reality Hunger, Remixed* (<http://realityhunger.com/index.shtml>), no qual o responsável, além de destacar no próprio corpo do texto os links para as referências de Shields, ainda complementa as fontes ausentes no apêndice organizado pela editora. Segundo o responsável pelo site: “the text on this site is from David Shields’ *Reality Hunger*, a book comprised of more than 618 quotes whose sources can be discovered in the Appendix at the back of the book”.

¹² A pintura não está morta. O romance não está morto. Eles apenas não são mais tão centrais para a cultura como já foram.

¹³ Os criadores de personagens, no sentido tradicional, não conseguem mais nos oferecer nada além de fantoches em que eles próprios deixaram de acreditar. O tempo presente é de números administrativos.

¹⁴ Eu sempre encontrei dificuldades ao escrever ficção. É como dirigir um carro usando uma roupa de palhaço. Você está indo a algum lugar, mas você está fantasiado, e você não está enganando ninguém. Você é o cara fantasiado, e todo mundo deve esquecer-se disto e pactuar com você.

¹⁵ Hoje, as energias criativas mais atraentes parecem estar voltadas para a não-ficção.

Clarissa or Tom Jones or Vanity Fair – that tightrope walk along the margin between the newspaper report and the poetic vision (SHIELDS, 2010, pp. 14-15)¹⁶.

Mas se a salvação moderna do romance ou a salvação do romance moderno reside em sua fusão com o ensaístico e com a não-ficção, é bom lembrar mais uma vez, que esse hibridismo não é novidade para a literatura. Em seu romance *Doutor Pasavento* (2004) – este mesmo um bom exemplo de fusão entre ficção e não-ficção, enredo e ensaio - o escritor catalão Enrique Vila-Matas põe nas palavras do narrador da história que, ao invés de uma inovação de nossos dias, “o romance-ensaio, com seu tratamento peculiar das relações entre realidade e ficção, já existia desde que Sterne, bom leitor de Cervantes e de Montaigne, o inventara” (VILA-MATAS, 2005, p.45).

Assertivas como esta de Vila-Matas nos levam a desconfiar desta suposta morte do romance, por se tratar o mesmo de um gênero tão maleável e mutante. Acrescentar ou fundir ou apropriar-se de outros discursos está no cerne de sua constituição desde sua gênese, pois, como Bakhtin asseverava: “o estilo romance é uma combinação de estilos; sua linguagem é um sistema de ‘línguas’” (BAKHTIN, 1993, p.74). Assim, se no centro da nova ordem ficcional está o romance-ensaio ou outros tipos de hibridismos, o romance nunca deixou de ser esta espécie de somatória de “diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor: escritos morais, filosóficos, científicos, declamação retórica, descrições etnográficas, informações protocolares, etc” (Ibid, p.74). E se hoje, como afirma José Saramago, “os romancistas são assim, já não sabem que mais inventar para captar a fatigada atenção dos leitores” (SARAMAGO, 1994, p.226), o mesmo Saramago corrobora dessa necessidade de o romance, mantendo-se fiel a sua constituição abarcável e abarcadora, continuar a incorporar-se de outros elementos na sua composição moderna. Diz Saramago em seus *Cadernos de Lanzarote*:

numa mesa-redonda sobre O Futuro do Romance retomei a ideia (talvez merecedora de uma exploração que não está ao meu alcance) de que o romance deveria abrir-se, de certa maneira, à sua própria negação, deixando transfundir, para dentro do seu imenso e fatigado corpo, como afluentes revitalizadores, revitalizados por sua vez pela miscigenação consequente, o ensaio, a filosofia, o drama, a própria ciência (SARAMAGO, 1994, p. 256).

¹⁶ Eu vejo escritores como Nailpaul e Sebald fazendo um retorno pós-modernista necessário às raízes do romance com uma forma essencialmente crioula, em que material não-ficcional é ordenado, moldado e imaginado como “ficção”. Livros como estes recuperam a novidade do romance com sua combinação ambiciosa de fatos verificáveis e imaginários; e recuperam a sensação de perigo ao ler que se desfruta na leitura de *Moll Flanders* ou *Clarissa* ou *Tom Jones* ou *Vanity Fair* – uma caminhada na corda-bamba ao longo da fronteira entre relato jornalístico e visão poética.

Assim, acreditamos que o romance moderno, longe de estar morto ou morrendo, continuaria a ser um gênero em desenvolvimento como identificava Bakhtin:

o romance é o único gênero em desenvolvimento e, por isso, reflete mais rápida, essencial, sensível e rapidamente a própria realidade, no processo de seu desdobramento. Só aquilo que está se desenvolvendo pode compreender o desenvolvimento como processo. [...] No processo de se tornar o gênero dominante, o romance insufla a renovação de todos os outros gêneros, infecta-os com seu espírito de processo e inacabamento (BAKHTIN apud LIMA, 2009, p.174).

Dessa forma, sendo o romance esse gênero tão permeável a novos discursos e realidades que o rodeiam, e já tendo driblado tantas sentenças de morte, o que haveria de diferente entre esta e suas outras mortes para se acreditar nela? Na verdade, o que há é uma semelhança importante entre esta suposta morte contemporânea do romance e as outras suas irmãs: em geral tais sentenças são decretadas coincidentemente com adventos de ‘opositores’ ou ‘substitutos’ do romance.

O escritor brasileiro Rubem Fonseca, em crônica chamada “O romance morreu?”, constante em seu livro *O romance morreu* (2007), reflete de maneira leve e irônica sobre os momentos de ápice de suspeita do desaparecimento do romance – e da literatura de ficção. Depois de mencionar os primeiros vaticínios de morte do romance que, no dizer de Fonseca, já datariam desde o final do século XIX, seu texto prossegue mencionando que outra insinuação de morte do romance:

veio logo em seguida, causada pelo cinema, denominado de Sétima Arte. Uma pesquisa da época mostrou que em cada 100 pessoas 80 frequentavam o cinema e 2 (duas!) liam livros de ficção. Agora mesmo é que a literatura, enfim, havia morrido. Desta vez não tinha salvação. (...) Depois nova morte foi profetizada, quando do advento da televisão. (...) Afinal veio o golpe de misericórdia: o computador e a Internet (FONSECA, 2007, p.8).

Fonseca expõe, no entanto, que a despeito dessas ondas de proclamação de fim do romance, o que a história tem mostrado é que a cada investida contra a ficção literária, ou contra o romance, ou contra a literatura, é a própria literatura que vai respondendo indiferente aos proclames de sua(s) morte(s) com o surgimento de Prousts, Joyces e Manns; de Becketts Nabocovs e Rosas; com Garcías Márquez, Llosas e Saramagos. Isso para resgatar da crônica de Fonseca apenas nomes de romancistas fundamentais para o gênero, surgidos em momentos distintos do século passado e contemporâneos de fases de incredulidade em relação ao futuro do romance – e da literatura.

É fato que a tese dos que hoje proclamam a crise e morte do romance (ou da ficção literária) tem muitas vezes como pano de fundo uma questão sociológica: a apropriação capitalista dos bens culturais, transformados em mercadoria. Estas obras–produtos artísticos têm cada vez mais como principal instrumento de disseminação os meios de comunicação de massa, os quais aceleram a reprodução, a oferta e a repercussão desses bens culturais, num quadro que não cessa de reconfigurar continuamente o ciclo de feitura e recepção das artes e, de modo especial, da Literatura.

Assim os que apregoam a morte do romance, como Berardinelli e Yehoshua, estão mais especificamente (como vimos nas referências de Berardinelli aos *best-sellers*) acusando o possível desaparecimento de um tipo de romance ou de um tipo de literatura. Assim, estão eles a perceber e a prever a morte dos *grandes* Romances ou o fim da *alta* Literatura. Isto porque a sustentação das teorias de morte do romance desaba ante qualquer confronto com, por exemplo, números da realidade sobre vendas de livros de ficção. Todos os dados do mercado editorial em termos mundiais apontam para um número crescente de leitores e vendagem das obras de ficção literária. Desse modo, de forma geral, se continuamos a ter escritores, que seguem a produzir obras, as quais continuam encontrando leitores em números crescentes, o problema não seria quantitativo, mas qualitativo. É o que afirma o escritor e teórico italiano Claudio Magris no ensaio “O romance é concebível sem o mundo moderno?”, que integra o primeiro volume - subtulado *A cultura do romance* - da monumental obra *O Romance*, projetada e organizada pelo também estudioso italiano Franco Moretti. Em seu texto diz Magris que:

A produção romanesca média parece florescer viçosa, ao menos no plano quantitativo, na absoluta ignorância do mundo e de sua transformação, no tranquilo desconhecimento da realidade; a maior parte dos romances assemelha-se a aparelhos antiquados e obsoletos. Nesse sentido, o romance médio cada vez mais se assemelha - também na pátina nobre de sentimentos perenemente humanos ostentados e garantidos como se nada ocorresse - àqueles gêneros literários envelhecidos e antiquados que o grande romance moderno, ao irromper violentamente em cena, havia varrido (MAGRIS, 2009, p.1027).

Todavia, nesse terreno sobre o qual procuram caminhar as especulações de Magris (de Yehoshua, de Berardinelli...) não é novidade que a tendência das discussões é se tornarem mais difusas e movediças. Afinal, como sabemos, as chancelas e avaliações da crítica e da teoria sobre uma obra, autor ou época podem sofrer sensíveis variações na passagem dos

tempos. Podemos encontrar, por exemplo, uma concepção oposta a respeito da questão qualitativa, no teórico Tzvetan Todorov, que diz em sua já citada obra *A literatura em perigo*:

Devemos encorajar a leitura por todos os meios – inclusive a dos livros que o crítico profissional considera com condescendência, se não com desprezo, desde *Os Três Mosqueteiros* até *Harry Potter*: não apenas esses romances populares levaram ao hábito da leitura milhões de adolescentes, mas, sobretudo, lhes possibilitaram a construção de uma primeira imagem coerente do mundo, que, podemos nos assegurar, as leituras posteriores se encarregarão de tornar mais complexas e nuançadas (TODOROV, 2009, p.82).

Como se percebe, o debate em torno do assunto pode estender-se indefinidamente, porém, condicionada a discussão nos instáveis e movediços patamares da qualidade – e não da sobrevivência do romance, reconheça-se de importância a atitude da teoria literária em lançar esse olhar enviesado para a produção contemporânea. Uma produção que precisa cada vez mais se equilibrar entre: estar dentro e fora da indústria cultural; ser arte e ser produto; servir de instrumento de contestação e estar sujeita à cooptação. Neste fio de navalha, pode se aferir que boa (ou a maior) parte da literatura que se produz hoje penda mais para o lado mercadológico, porém, mesmo sendo pertinente a preocupação e verdadeira a constatação, vale perguntar quando as artes e os artistas estiveram livres de situações idênticas ou, no mínimo, semelhantes?

Essas questões são observadas pelo crítico e escritor Carlos Fuentes, em sua obra *Geografia do romance* (2006), na qual o autor diz que

sempre existiu por sorte para todos, uma cultura popular e comercial, e que os escritores, por sê-lo e para sê-lo, sempre se sentiriam sós, incompletos, alienados – tanto Catulo como Proust –, seduzidos e abandonados pelo contato direto com o público – Flaubert e James e suas incursões no teatro – abatidos pelo seu isolamento – Poe – ou alegremente desafiadores das forças da publicidade e do dinheiro – Balzac (FUENTES, 2009).

Dessa forma, será que os flertes dos escritores contemporâneos com o mercado seriam tão diferentes de todo risco de cooptação a que toda arte em todos os tempos esteve sujeita? E até que ponto as negociações do artista com os meios de veiculação de sua produção interferem diretamente na integridade e qualidade de sua obra? Muito do que se afirma hoje (ou ontem) sobre a morte do romance (e da Literatura) passa por essa rejeição ao mesmo tempo purista e legítima da obra de arte reduzida a objeto de venda, e certamente muito do que se produz na literatura de ficção atual se ressentiria desse canto de sereia midiático e

mercadológico, de se produzir romances ou contos que ‘vendam’. Porém esse aspecto venal do romance e sua convivência com outros meios de comunicação datam desde as origens do gênero; a alta literatura vem ao longo dos tempos e de forma cumulativa mantendo e estreitando suas relações com a imprensa escrita (jornais e revistas), com o cinema, com o rádio, e com a televisão. E hoje com a internet, só acrescentou-se mais um elemento nessa equação – elemento esse cheio de possibilidades e certamente nem todas catastróficas. Tais constatações, que obviamente não são ignoradas pelos descrentes no futuro do romance e que para eles não são suficientes, a nós, todavia, levam a crer que menos que morte ou dissolução, o romance e a própria Literatura estejam passando por um momento de readequação e/ou reconfiguração de sua participação no mundo moderno. Sobre essa nova situação do romance no mundo contemporâneo, Fuentes afirma:

o certo é que o processo de saturação de notícias talvez tenha atentado contra a voz do romance, mas talvez, também tenha contribuído para dar uma nova voz ao romance. Abriu um novo capítulo da história do romance: também inaugurou uma nova geografia do romance (...) para além das suas nacionalidades, na terra comum da imaginação e da palavra (FUENTES, 2007, p.19)

Sendo, então, questionável ou indiscutível a perda de centralidade da Literatura na sociedade atual, inclinamo-nos a partilhar da visão de Fuentes de que seja ponderável que tal escanteamento não implique nem venha a implicar o fim do romance ou da literatura de ficção. Tornar-se menos relevante não significa deixar de existir, e se assim o fosse, não haveria que se decretar juntamente com o fim da Literatura, a morte da Pintura ou da Escultura? Isto é algo a que autores como Shields e Berardinelli fazem menção, sem, no entanto, aprofundar-se no tema. Limitando-se a discutir mais detidamente apenas a situação da Literatura, estes autores que defendem o fim do romance o mais das vezes negligenciam ou apenas tangenciam a situação das outras artes.

Dessa forma, em se tratando exclusivamente do fim da ficção literária, abordada sob o ponto de vista da rarefação das grandes obras e autores e também dos leitores literários, admitindo-se que nossa época seja marcada predominantemente por maus romancistas, ou que os romances escritos neste tempo já não trazem respostas e sentido às indagações do homem contemporâneo, fosse isso algo inquestionável, ainda assim caberia perguntar: seria mesmo acertado crer nesta fase como uma vereda sem volta, uma via de diluição do gênero até seu desvanecer por completo? Pensar assim não seria crer num caminho retilíneo e evolutivo da arte? Assim, mesmo acreditando numa decadência circunstancial do gênero, se pensamos

como Saramago quando diz que “a arte não avança, move-se” (SARAMAGO, 1994, p.12), poderíamos talvez admitir algo como uma entressafra produtiva, um hiato criativo, que pode (por que não?) preceder uma fase de produção de grandes romances e o retorno (como o do real e do autor) dos grandes romancistas e dos grandes leitores. Isto, é claro, se aceitássemos a tese de escassez ou desaparecimento deles nos dias de hoje, visão da qual evidentemente não compartilhamos.

Isto porque entendemos este romance contemporâneo que assume feições de ensaio, que flerta com o autobiográfico, que paradoxalmente se quer a um só tempo ficção e não-ficção, as autofalsasbiografias, as egoescritas, as autoficções, não como atestados de morte do romance ou diluição do gênero, mas justamente como certificados de sua capacidade de metamorfosear-se para permanecer vivo.

E assim, superando o questionamento sobre a morte do romance, poder-se-ia abrir espaço para reflexões em nosso entender mais relevantes, como a suscitada por Carlos Fuentes - a de que o mais importante não seria discutir se o romance morreu, mas sim refletir sobre “o que pode dizer o romance que não se possa dizer de nenhuma outra maneira” (FUENTES, 2007, p.13).

Balizados por preocupações dessa natureza talvez possamos também mais facilmente passar de uma postura de constatação ou lamento em relação ao escanteamento da Literatura no mundo moderno para assumirmos uma atitude teórica de evidenciar as respostas ou enunciar as perguntas que só a Literatura – e o romance – podem dar ou fazer ao mundo contemporâneo. Se as narrativas se banalizaram, se todos hoje se fazem personagens de si nas redes sociais e fazem de suas vidas narrativas virtuais, o que o romance e a Literatura podem oferecer a esse mundo talvez seja reafirmarem a sua capacidade de narrar de maneiras menos óbvias e/ou rasas. De oferecer a possibilidade de um degrau mais alto ou de um caminho inusitado ao eventual cansaço do leitor de *best-sellers*. De narrar reflexivamente os meandros destas engrenagens modernas que parecem trabalhar para fazer tudo virar narrativa. Talvez sejam o *grande* romance e a *alta* Literatura dos poucos capazes de se fingirem partícipes desta roda quando na verdade estão a zombar de seu movimento previsível, e sutilmente, a partir de dentro, estejam a procurar desviá-la de sua rota viciosa e/ou viciada.

Segundo Fuentes, a sobrevivência do romance já se encontra em sua própria gênese e essência. Remetendo a Bakhtin, que reconhecia o romance como uma confluência de linguagens diversas, o escritor e teórico mexicano diz que:

a épica trata de mundos concluídos, o romance de mundos que se estão fazendo ou por fazer. O romance é a voz de um mundo novo em processo de criar-se. Esta noção dinâmica do romance é, por outro lado, idêntica à natureza incompleta do gênero: Arena de linguagens em que ninguém disse a última palavra (...) O romance nos diz que ainda *não somos*. Estamos *sendo* (FUENTES, 2007, p.29).

E ainda que todos os argumentos contrários à morte do romance estejam equivocados, poderemos seguir os apontamentos do crítico Harold Bloom quando diz que “se o romance está fadado a desaparecer, então, vamos reverenciá-lo por seus valores estéticos e espirituais, talvez até por seu heroísmo, seja por seus protagonistas ou pelos autores” (BLOOM, 2001, p. 138).

Certamente um desses atos de heroísmo pela sobrevivência do romance no mundo moderno ou uma das provas de sua permanência na contemporaneidade trate-se da autoficção. Por qualquer dos dois motivos, acreditamos ser essencial conhecê-la para ajudar a entender e dimensionar o gênero romance nestes dias.

2. AUTOFICÇÃO: UMA TENDÊNCIA DO ROMANCE CONTEMPORÂNEO

Em suma, passei a usar como minha a categoria posterior e alheia de autoficção.
Silviano Santiago

The beginning is the end is the beginning
Smashing Pumpkins

2.1. As origens da autoficção – o procedimento, o termo e o conceito.

Para rastrear as origens da autoficção – do procedimento primeiramente e não do termo em si – é possível seguir um itinerário proposto por Foucault, quando o teórico faz um retrospecto daquilo que ele chamou *escritas de si*, em artigo aqui já mencionado – *O que é um autor?*. Para Foucault, a prática textual das *escritas de si* remontaria à Antiguidade e às cartas de Sêneca, passando pelas *Confissões* de Santo Agostinho, na Idade Média, e os *Ensaio*s de Montaigne, no Renascimento, chegando ao Iluminismo do século XVIII, com as *Confissões*

de Rousseau, até desaguar no Romantismo, que adentra o século XIX. Ainda segundo Foucault, esta linha de escritas de si sofreria sensível mudança no século XX, quando surgem novas concepções de sujeito e de verdade.

Por sua vez, o teórico franco-canadense Vincent Colonna, autor da obra *Autofictions & autres mythomanies littéraires* (2004), e um dos mais importantes pesquisadores sobre a autoficção na atualidade, vai encontrar os primórdios da autoficção em 1761, na obra *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, de Rousseau, e ainda em autores como Dante, passando por Rabelais e Balzac, até chegar em nomes mais recentes como Henry Miller, Witold Gombrowicz e Philip Roth. Todavia, Colonna propõe como exemplo primeiro e ancestral do que se possa chamar de autoficção as obras do escritor romano da Antiguidade, Luciano de Samosata, no século II a.C.

Como se pode perceber, apenas com o contraponto de dois teóricos, localizar uma origem consensual para autoficção não é tarefa fácil, assim como também não é fácil – e certamente nem possível - tentar definir um grupo fechado de autores que tenham praticado a autoficção antes da criação do termo - o qual surge apenas nos anos 70 do século passado. Entretanto, acreditamos que tais dificuldades não impedem que se procure estabelecer – ainda que sempre de forma provisória - as singularidades, as delimitações e as ocorrências da autoficção, principalmente em vista de não jogá-la na vala comum do discurso generalizante e indolente dos que se limitam a dizer sobre esse assunto que toda escrita é autobiográfica e, por conseguinte, toda escrita é autoficcional.

Nesse sentido, a primeira distinção necessária para localizar os princípios do procedimento é diferenciar a autoficção dos romances autobiográficos, em que os nomes e a identidade dos autores podem se mostrar codificados, esquivos ou cifrados, em graus variados de transparência. É o caso, por exemplo, do romance *David Copperfield*, que narra a infância infeliz de um personagem epônimo cujas iniciais de forma invertida são as mesmas do autor Charles Dickens. Assim, como este podem ser citados incontáveis casos de cifragem e jogos de ‘revela-esconde’ entre identidades personagem-autor. Todavia este tipo de estratégia não pode ser confundido com a autoficção, pois ela difere ou, ainda, vai além do procedimento de criação de personagens ficcionais a partir de projeções autobiográficas - mais ou menos evidentes, exemplos dos quais podemos largamente encontrar na história da Literatura.

Se na literatura estrangeira, além de Dickens, podem ser citados Proust ou Joyce, entre tantos outros, como praticantes dessa criação rebatida *autor x personagem*, na literatura

brasileira podemos mencionar casos diversos de romances em que a construção de personagens se dá a partir de inegáveis traços autobiográficos. São casos, por exemplo: o Sérgio d'*O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia, o Isaías de *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), de Lima Barreto, o Carlinhos do *Menino de engenho* (1932) - e outros - de José Lins do Rego, isto só para ficarmos em alguns casos notórios.

A autoficção, no entanto, ao mesmo tempo aprofunda e difere da autorrepresentação por meio de personagens com traços autobiográficos – como em Joyce, Proust, Pompéia, Barreto, Lins do Rego... Na autoficção, os procedimentos de ficcionalização autobiográfica são mais estendidos como fundamento estrutural das obras do que no passado, e os entrelaçamentos do biográfico e do ficcional são paradoxalmente mais evidentes e difusos. Em se tratando da autoficção, a cifra, o código, o esquivo, são de certa forma abandonados para dar lugar a um autor que constrói a personagem a partir de sua própria identidade, levando geralmente esta personagem o nome e sobrenome do autor. Estes romances, então, ficcionalizam eventos biográficos suposta e/ou comprovadamente vividos pelo escritor. Nesse sentido, Vincent Colonna ratifica o aspecto não novidadeiro da autoficção, pois o procedimento já poderia ser encontrado em autores do pós-guerra, em romances não apenas com traços autobiográficos, mas também frequentemente nominais como os escritos por Céline, Rousset, Genet ou Blaise Cendrars (no Brasil, poderíamos citar, por exemplo, a obra do escritor e compositor, Jorge Mautner, chamada *Vigarista Jorge*, de 1965). Tais escritores praticaram esse romanesco pessoal, usando seus nomes autênticos. Colonna admite ainda que até mesmo antes deles, escritores como Colette, Breton, Aragon...tinham agido da mesma forma, com seus nomes e os dos outros.

Além do fator nominal, outra diferenciação importante a ser feita é procurar discernir a autoficção do relato autobiográfico, ou da autobiografia propriamente dita. Se a autobiografia possui um compromisso (ou *pacto* como prefere Philippe Lejeune) entre autor e leitor de se dizer a verdade – seja (um)a verdade possível ou não de ser dita, a autoficção, mesmo partindo da vida real do escritor, quer-se primordialmente invenção e construção ficcional.

Dessa maneira, os enredos das obras autoficcionalis coincidem em muito com as biografias dos autores, porém pela maneira como essas trajetórias são narradas, mais do que autobiografias, na definição do professor e pesquisador francês Philippe Lejeune: “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, com ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.48),

encontramos nessas obras uma proximidade maior com aquilo que Antonio Candido disse sobre o livro *Infância* (1945), de Graciliano Ramos: “autobiografia tratada literariamente” em que a “técnica expositiva, a própria língua parecem indicar o desejo de lhe dar consistência de ficção” (CANDIDO, 1999, p.64).

Todavia, a diferenciar as autoficções de *Infância* de Graciliano, está principalmente a proposição das obras, naquilo que Gerard Genette denominou de *paratexto*. Se *Infância* era apresentado como um livro de memórias, os autores contemporâneos entregam suas obras ao público leitor não como autobiografias ou textos memorialísticos, mas como obras de ficção, rejeitando com invariável veemência as leituras exclusivamente confessionais de seus livros. Nas palavras do escritor Cristovão Tezza:

o fundamental é a intencionalidade ficcional, isto é, de fazer um recorte de fatos reais e imaginários (que entram no texto com força idêntica) e dar a eles uma unidade temática e estrutural, um sentido particular, que a biografia jamais terá. (TEZZA apud PELLANDA, 2009).

Os autores contemporâneos de autoficção são unânimes em defender que, se optam pela orquestração de estratégias literárias para fundir biografia e ficção em mundo híbrido, neste mundo baço e fronteiro, todavia, será indubitável sempre a preponderância do caráter ficcional sobre o relato referencial. E por mais que as narrativas remetam a fatos e pessoas reais, nas palavras do crítico e escritor Miguel Sanches Neto, elas ainda assim:

são seres ficcionais e se encontram dentro de estruturas narrativas caracterizadas pela verossimilhança interna: não devem remeter a uma verdade sobre fatos reais, mas devem ser verdadeiras dentro do romance. Tudo que a linguagem ficcional toca se transforma em matéria de ficção (SANCHES NETO, 2010).

Apesar de concordarmos com J. M. Coetzee quando diz que “as histórias que começamos a escrever muitas vezes começam a escrever-se sozinhas; a partir de então sua veracidade ou falsidade nos escapa das mãos, e as declarações de intenção do autor perdem qualquer peso” (COETZEE, 2011, p.276), acreditamos que com tal postura estes escritores, praticantes assíduos ou eventuais de alguma forma de autoficção, como Sanches Neto e Tezza, procuram destacar o trabalho artístico, o labor literário realizado para plasmar em ficção o substrato biográfico. Além disso, entendemos que com esse posicionamento tais autores também pretendem debelar equívocos de leituras reducionistas, em que “se escamoteie o essencial”, quando se tenta “explicar uma obra pela biografia, contentando-se

com uma coincidência entre fatos pertencentes respectivamente à vida do herói e à do autor” (BAKHTIN, 2010, p.29). Esta postura dos escritores que produzem autoficção também ratifica que o retorno do autor observado hoje em muito se afasta daquela figura biográfica como chave de entendimento da obra, vista em outros tempos.

Sendo assim, se a “autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre sua vida, mas quando diz que a diz” (LEJEUNE, 2008, p.234), a autoficção distancia-se da autobiografia, pois os autores que produzem obras autoficcionalistas usam como cerne de seus livros as suas próprias biografias, mas em obras que se oferecem como ficção, cujos episódios, sim, tangenciam e trespagam a vida real dos autores, porém igualmente transmutam e transcendem o que por eles fora eventualmente vivido.

Assim a autoficção estaria num espaço propínquo entre o romance autobiográfico e a autobiografia. Segundo Colonna, na autoficção, especialmente naquela que o teórico chama de fantástica, o que acontece é que “l’écrivain est au centre du texte comme dans une autobiographie (c’est le héros), mais il transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréelle, indifférente à la vraisemblance” (COLONNA, 2004, p.75).¹⁷

Serge Doubrovski também reconhece que

ce qui caractérise essentiellement l'autobiographie, par opposition à l'autofiction, est qu'il s'agit d'un genre toujours écrit au passé. C'est un homme qui vers la fin de sa vie essaie d'en reprendre, d'en comprendre, d'en relier, d'en développer la totalité jusqu'au moment de l'écriture (DOUBROVSKI apud VILAIN, 2005, p.183)¹⁸.

Ainda que tenhamos atualmente muitas (auto)biografias precoces, como são os casos das (auto)biografias dos ídolos pop *teenagers* ou de celebridades que mal chegaram à idade adulta, o que difere estes textos da autoficção, como bem observa Colonna, é o distanciamento temporal que o texto autobiográfico em geral requer e que na autoficção não se faz imprescindível. Nesse sentido, a autoficção para o escritor e crítico francês Serge Doubrovsky, seria uma “variante postmoderne de l’autobiographie”¹⁹, uma “reconstruction arbitraire et littéraire des fragments épars de mémoire”²⁰ (DOUBROVSKY apud VILAIN, 2005, p.212).

¹⁷ o escritor está no centro do texto como numa autobiografia – ele é o herói – mas ele transfigura a sua existência e sua identidade numa história irreal indiferente à verossimilhança.

¹⁸ o que caracteriza fundamentalmente a autobiografia, em oposição à autoficção, é que se trata de um gênero sempre escrito no passado. É um homem que perto do final da sua vida tenta recomeçá-la, entendê-la, desenvolvê-la totalmente até o momento da escritura.

¹⁹ variante pós-moderna da autobiografia.

²⁰ reconstrução arbitrária e literária dos fragmentos de memória.

E já que citamos Doubrovsky, é importante lembrar que a palavra *autoficção* foi criada por ele, usando-a pela primeira vez para designar seu romance *Fils* (1977). O neologismo surgiu a partir de uma reflexão de Doubrovsky sobre o célebre livro de Philippe Lejeune, *O pacto autobiográfico*, que teve sua primeira edição publicada em 1975. Nele, Lejeune esboçava um quadro esquemático dos tipos de obras que giram em torno da autobiografia; num dos espaços desse quadro, deixado em branco, Lejeune registrava a inexistência ou seu desconhecimento de uma obra construída pela hipótese pouco verossímil, segundo ele, do estabelecimento de um pacto romanesco (aquele que se opõe ao pacto biográfico ou pacto de verdade das autobiografias) em que autor, narrador e personagem tivessem o mesmo nome e sobrenome. A partir dessa lacuna, identificada por Lejeune, Doubrovsky teria escrito seu romance *Fils*, no qual autor, narrador e personagem partilham da mesma identidade nominal. Na quarta capa deste livro consta a justificativa de Doubrovsky sobre a obra e o termo:

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofricción, patienmmment onaniste, qui espere faire maintenant partager son plaisir (DOUBROVSKY, 2001, quarta capa)²¹.

O crédito da invenção do termo, no entanto, foi alvo de controvérsia já que durante algum tempo o neologismo também fora reivindicado pelo ator e escritor judeu nascido na Polônia e radicado nos EUA, Jerzy Kosinski, autor do romance *O pássaro pintado* (1965), obra que supostamente traria memórias de episódios vividos pelo autor durante a Segunda Guerra. Todavia, um estudo minucioso realizado pelo teórico francês Philippe Vilain, no livro *Défense de Narcisse* (2005), esclareceu que Kosinski chamara seu livro inicialmente de “não-ficção”, e só passaria a usar o termo “autoficção” em 1986, reivindicando a criação tardia da palavra que se deve creditar mesmo a Serge Doubrovsky.

²¹ Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer.

Contudo, se incontestavelmente Doubrovsky criou o termo, o próprio escritor de *Fils* reconhece que ao fazê-lo não intencionava teorizar sobre um procedimento literário. Doubrovsky afirma: “jê n’ai pás du tout inventé l’autofiction. J’ai inventé le nom, le mot” (DOUBROVSKY apud VILAIN, 2005, p. 176)²², e ainda reitera “si j’ai inventé le mot jê n’ai absolument pás inventé la chose” (Ibid, p. 177)²³. Em virtude disso, para Vincent Colonna, apesar de Doubrovsky ter sido o responsável pelo neologismo, ainda assim o uso feito pelo romancista não previa a distensão que a terminologia viria a abarcar posteriormente. Diz Colonna:

D’ores et déjà, Serge Doubrovsky, pour passer à la posterité comme l’inventeur du mot, (...) un synonyme du Roman personnel, mais sans expliquer sa profonde généralité et la multitude des postures littéraires apparentées qui se cachent sous ce mot gigogne (COLONNA, 2004, p.200)²⁴.

Em concordância com Colonna, muitos estudiosos acreditam que o conceito de autoficção ainda carece de uma definição acabada e satisfatória. Nas palavras da pesquisadora Diana Irene Klinger, autora da obra *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2007),

a autoficção é ainda uma categoria controvertida e em curso de elaboração, que surge no contexto da explosão contemporânea do que Philippe Forest chama de “ego-literatura” nos anos 70, 80 (Forest, 2001, *apud* Lucas Leclin, 2005). Para circunscrevê-la, é preciso inseri-la no campo mais amplo do que aqui chamamos “escrita de si”, que compreende não somente os discursos assinalados por Foucault, mas também outras formas modernas, que compõem uma acerta “constelação autobiográfica”: memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o eu (KLINGER, 2007, p. 39).

A conceituação do termo então pode ser construída a partir da soma das definições de vários teóricos, os quais delineiam a terminologia com um mesmo eixo central de ideias e com discretas diferenciações entre si. Para Gérard Genette, por exemplo, o procedimento seria simplesmente o “relato de ficção homodiegética comumente batizado há alguns anos, ‘autoficção’” (GENNETE apud COLLONA, 2004, p.170). Já para a pesquisadora francesa Cecille Avouac, a autoficção constituiria uma “forme romanesque par laquelle des écrivains choisissent de se représenter comme personnage, au sacrifice de leur personallité véritable et

²² “eu não inventei a autoficção. Eu inventei o nome, a palavra”

²³ “se eu inventei a palavra, eu não inventei absolutamente a coisa”

²⁴ Já, Serge Doubrovsky pode passar à posteridade como o inventor da palavra, (...) um sinônimo do Romance pessoal, sem porém explicar sua generalidade profunda e multiplicidade de posturas literárias relacionadas que se escondem sob a palavra inventada.

de leur autorité”²⁵ (AVOUAC, 2011, p.5), ou ainda para a mesma autora a autoficção seria uma “metamorfose em que o autor é ao mesmo tempo ator e diretor” (Ibid). Serge Doubrovsky, por sua vez, considera os escritos autoficcionais como

une variante postmoderne de l'autobiographie, dans la mesure où elle ne croit plus à une vérité littéraire, à une référence indubitable, à un discours historique cohérent, et se sait reconstruction arbitraire et littéraire des fragments épars de mémoire (DOUBROVSKY apud VILAIN, p. 212)²⁶.

Já para o filósofo e semioticista francês Jean-Marie Schaeffer, a autoficção seria uma espécie de “fantaisie ludique partagée” (SCHAEFFER, 1999, p.22)²⁷ e para o escritor e crítico brasileiro Silviano Santiago, o “texto híbrido, constituído pela contaminação da autobiografia pela ficção – e da ficção pela autobiografia” (SANTIAGO, 2009). Para Vincent Colonna,

le néologisme autofiction n'a pas de définition homogène (...) Comme il ne s'agit ni d'un genre codifié, ni d'une forme simple, mais d'une grebe de pratiques conniventes, d'une forme complexe, personne n'a tout à fait tort: chacun a saisi un « bout » de l'autofction, une boucle du grand tourbillon qui l'inspire (COLONNA, 2004, p.15)²⁸.

Todavia, podemos encontrar em Colonna esboços de definição do que seria a autoficção, por exemplo, quando o pesquisador diz que certas modalidades dela reuniriam

Tous les composés littéraires où un écrivain s'enrôle sous son nom propre (ou un dérivé indiscutable) dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction, que ce soit par un contenu irréel, par une conformation conventionnelle (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur (COLONNA, 2004, pp.70- 71)²⁹.

Com base neste pequeno resumo de posicionamentos é fácil perceber que hoje existem duas linhas teóricas discutindo e divergindo sobre a autoficção: uma linha mais restritiva, defendida por Doubrovsky e Philippe Lejeune – que veem no homônimo condição

²⁵ “forma romanesca pela qual os escritores escolhem se representar como personagem, ao sacrifício de sua verdadeira personalidade e da sua autoridade”

²⁶ uma variante ‘pós-moderna’ da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória.

²⁷ “fantasia lúdica compartilhada”

²⁸ o neologismo autoficção não tem uma definição homogênea (...) como não se trata de um gênero codificado nem de uma forma simples, mas de um feixe de práticas coniventes de uma forma complexa, ninguém está totalmente errado, cada um apanhou um “pedaço” da autoficção do laço do grande turbilhão que a inspira

²⁹ todos os compostos literários nos quais um escritor se envolve sob seu nome próprio (ou um derivado indiscutível), numa história que apresenta as características da ficção, seja por um conteúdo irreal, por uma conformação convencional (romance, comédia), ou por um contrato assinado com o leitor.

sine qua non para haver autoficção; e uma corrente de proposta mais abrangente proposta por Colonna e avalizada por Gérard Genette, que estende a classificação de autoficção a um conjunto maior de escritas do eu – conjunto esse que Colonna chama de “nebulosa”. Apesar de considerar as várias acepções de autoficção, este estudo se fará mais próximo da linha defendida por Vincent Colonna, à qual se filia também o pesquisador francês Philippe Gasparini e, em certa medida, Diana Irene Klinger.

No que diz respeito à homonímia, isto é, a coincidência de identidade entre autor, narrador e personagem, Serge Doubrovsky é taxativo ao afirmar que “dans l’autofiction Il faut qu’il y ait (...) identité nominale entre le personnage, le narrateur et l’auteur” (DOUBROVSKY apud VILAIN, 2005, p.177)³⁰. Philippe Lejeune, que já havia observado sobre o espaço autobiográfico que é “em relação ao *nome próprio* que devem ser situados os problemas da autobiografia” (LEJEUNE, 2008, p.23), também reitera sua postura restritiva quanto à classificação de obras como autoficcionalis, alertando que em sua opinião o termo estaria sofrendo de uma banalização concernente ao seu emprego. Lejeune chega a afirmar que a terminologia se tornou “um verdadeiro pano de chão, uma vassoura que recolhe tudo” (LEJEUNE, 2008, p.170), quando se refere à profusão de obras que se declaram ou são declaradas como autoficção. No mesmo sentido, o pesquisador francês Philippe Gasparini alerta para o que ele chama de uma “derive sémantique” e de um “effet de mode” (GASPARINI, 2004, p.310)³¹ que hoje estariam acompanhando a autoficção, e muitas vezes dificultando seu estudo.

Em sentido oposto, Vincent Colonna enxerga uma profusão de obras que podem ser consideradas como autoficcionalis, propondo não se tratar a autoficção de “un genre, mais peut-être une nébuleuse de pratiques apparentées” (COLONNA, 2004, p. 11)³², ou ainda parte de um movimento ainda mais amplo da literatura ao qual ele chama de *mitomanias literárias*. Se para Doubrovsky é imprescindível a coincidência trinômica autor-narrador-personagem para que haja autoficção, e quando a obra foge dessa formatação ela deve ser considerada “une quase-autofiction, texte situé entre le Roman autobiographique et l’autofiction” (DOUBROVSKY apud VILAIN, 2005, p.215)³³, para Colonna é possível definir uma obra como autoficcional não apenas pela tríade de similaridade nominal, mas por aquilo que o

³⁰ “na autoficção é preciso que haja (...) identidade nominal entre o personagem, o narrador e o autor”

³¹ “deriva semântica” e “efeito de moda”

³² “um gênero, mas talvez de uma nebulosa de práticas aparentadas”

³³ “uma quase-autoficção, texto situado entre o romance autobiográfico e a autoficção”

teórico chama de outros operadores de identificação. Na mesma linha de Colonna, Diana Klinger também julga como insuficiente a questão do homonimato. Diz Klinger sobre o assunto que

como a homonímia é um critério insuficiente para distinguir estas modalidades, é preciso levar em consideração toda uma série de “operadores de identificação”, quer dizer, outras marcas além do nome que permitam identificar o autor com o narrador: idade, meio socioeconômico, profissão, aspirações etc. As diferentes formas textuais utilizam de variadas maneiras a relação dos nomes e destes elementos “operadores de identificação” com a finalidade de mostrar identidades, assinalar diferenças ou produzir confusão entre autor e narrador (KLINGER, 2007, p. 45-46).

Ainda segundo a pesquisadora argentina, para que uma obra seja considerada como autoficção, “o autor deve *convencer* o leitor de que quem diz ‘eu’ no texto é a mesma pessoa que assina na capa e que se responsabiliza pelo que narra” (KLINGER, 2007, pp. 40-41, grifo nosso). Mais adiante em seu texto, Klinger cita a conceituação de Philippe Gasparini em sua obra *Est-il jê? Roman autobiographique et autoficction* (2004, p. 239) em que o autor afirma que mais que a tríplice homonímia, é um “*princípio de identidade* que consagra ou estabelece que autor, narrador e protagonista são a mesma pessoa” (Ibid., p.41) que vai definir ou diferir um texto como autoficcional. Dessa forma, pautando-se pelas assertivas de Colonna e Gasparini, poder-se-ia, portanto, classificar como autoficção tanto romances de identificação nominal direta como *Chove sobre minha infância*, de Miguel Sanches Neto, e *Infância*, de J.M. Coetzee, como também obras em que a identificação se dá de forma mais oblíqua, como *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, e *Nove noites*, Bernardo Carvalho.

Colonna rebate as visões contrárias ao seu pensamento dizendo que se muitos teóricos são refratários em admitir outras formas de autoficção que transcendam os limites impostos pela coincidência trinomial autor-narrador-personagem, isto

C’est parce qu’ils désirent à tout prix que l’autofiction soit une forme simple que les critiques et les théoriciens ont échoué à un accord; et à cerner le domaine des fictions de soi. La prodigieuse diversité des oeuvres apparentées sous le terme, la difficulté à élaborer une définition commune, les débats houleux sur sa légitimité auraient dû pourtant leur mettre la puce à l’oreille. *Il n’y a pas une forme d’autofiction, mais plusieurs*, comme il existe différents mécanismes de conversion d’une personne historique en personnage fictif (COLONNA, 2004, p. 72, grifo nosso)³⁴.

³⁴ é porque eles desejam a qualquer preço que a autoficção seja uma forma simples a qual os críticos e os teóricos fracassaram em chegar a um acordo a respeito e a estabelecer os limites do campo das ficções de si. A prodigiosa diversidade das obras aparentadas sob o termo, a dificuldade em elaborar uma definição comum, os agitados debates sobre sua legitimidade deveriam, entretanto, deixá-los com uma desconfiança. *Não há uma*

É partindo desse princípio sugerido por Colonna, de que não existe uma, mas várias autoficções que se decidiu optar pelo termo no plural para dar título a este trabalho de pesquisa. Norteados por esta assertiva, Vincent Colonna propõe três grupos mais amplos de escritos autoficcionais aos quais o pesquisador chama de *fantástico*, *biográfico* e *especular*.

Na tradição fantástica, o escritor-personagem transpõe sua identidade para o irreal e se coloca além dos limites humanos, como em Dante, Borges e Cyrano de Bergerac. Na tradição especular, cujo centro não é necessariamente ocupado pelo autor, multiplicam-se os jogos de espelhos entre identidade real e ficcional do escritor e o *mise-en-abyme*, em enredos nos quais o autor-personagem imiscui-se de maneira enviesada como em Rabelais, Cervantes e Italo Calvino, em *Se um viajante numa noite de inverno*, e, inferência nossa, Jonathan Safran Foer, em *Tudo está iluminado*, ou André Gide, em *Os moedeiros falsos*.

Já na tradição biográfica, sob a influência de Rousseau e *La Nouvelle Heloise*, temos aquele tipo de romance autobiográfico desqualificado por Flaubert, por Maurice Blanchot (e seus seguidores), e que hoje é revivido sob o nome de autoficção, tendo ela, na proposição de Colonna, de forma geral dois tipos mais importantes: a autoficção *intrusiva*, na qual o autor se coloca lateralmente em relação à intriga e se torna narrador, comentador da história, como no caso de Balzac; e a autoficção *autobiográfica*, na qual o autor se faz herói do enredo, organizado em torno de sua própria existência, misturando, por vezes, elementos documentais, fatos biográficos e nomes reais com episódios, estratégias e personagens ficcionais - concepção essa que mais se aproxima da autoficção aceita por Doubrovsky e Lejeune.

Sob essa perspectiva de amplificação do conceito defendida por Gasparini e Vincent Colonna é que pautaremos o estudo das obras *Chove sobre minha infância*, de Miguel Sanches Neto, e *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, que se fará no próximo capítulo deste trabalho.

forma de autoficção, mas várias como existem diferentes mecanismos de conversão de uma pessoa histórica em personagem fictício.

2.2. O interesse, a aceitação crítica e a profusão das obras

*O homem não é mais artista, ele se tornou
obra de arte.*
Nietzsche

*Come writers and critics
Who prophesize with your pen
And keep your eyes wide
[...] the wheel's still in spin
For the times they are a-changin'.*
Bob Dylan

Como pudemos observar não se trata a autoficção de algo recente, e para teóricos como Gérard Genette, o procedimento não é nem mesmo inovador, pois consiste em um dos mais básicos procedimentos ficcionais o autor fingir sua entrada na ficção. Também para Colonna, o interesse que a autoficção pode suscitar não estaria em sua suposta originalidade, já que o procedimento do escritor desvelar-se em uma obra por meio de seu próprio nome ou de forma codificada remonta de há muito e pode ser encontrado em escritores das mais variadas épocas.

E se o interesse e a novidade da autoficção não está na sua originalidade, onde estaria? Para Colonna, “la vraie nouveauté de notre époque est dans la survalorisation culturelle du procédé; voilà le fait indéniable. Auparavant, dans la conscience littéraire, le nom n’était pas le marqueur privilégié, le critère par excellence” (COLONNA, 2004, p.101)³⁵. Um segundo motivo a justificar a importância e a necessidade de estudo da autoficção é o caráter de disseminação dessa estratégia ficcional. Se em alguns momentos tivemos esparsamente autores usando a técnica de se fazer personagem de suas histórias e de usar suas vidas como principal substrato de seus enredos ficcionais, o que agora mostra-se como novo - sem ser inovador – é, além da aceitação dessa estratégia pelos meios teóricos há pouco mencionada, a quantidade nada desprezível de autores contemporâneos entre si praticando esta mesma forma literária. Todos, à revelia das apregoadas mortes do autor e do romance, partilhando certamente das palavras de Saramago quando diz que “os livros levam uma pessoa dentro, o autor” (SARAMAGO, 1994, p.269).

³⁵ a verdadeira novidade de nossa época está na supervalorização cultural do procedimento: eis o fato inegável. o que, antes de disso, na consciência literária o nome não era o definidor privilegiado, o critério por excelência.

Assim, se em momentos anteriores, havia a resistência por parte da crítica em reconhecer um trabalho ficcional quando muito colado nas referências biográficas do escritor, por não lhe enxergar um construto, mas apenas ver neste tipo de escrito uma mera transposição. Hoje essa forma de reação parece superada. Tempos atrás era muito comum encontrar posturas como a do escritor e pesquisador brasileiro Dante Moreira Leite, em sua obra *O amor romântico e outros temas*, na qual se diz da relação autor X personagem:

a personalidade do autor nem sempre coincide com as personagens, e não podemos passar livremente de um domínio para o outro. A personagem é uma criatura só explicável por intermédio de seu criador, mas a relação entre ambos não é uniforme nem direta. Se autor e obra não são antagônicos, são, muitas vezes, complementares. A vigília e o sonho, a ficção e a realidade se complementam, *embora raramente se identifiquem*. Quando ocorre a identificação – isto é, quando a vigília e o sonho tendem a confundir-se -, *desaparece a tensão básica, fundamental para a ficção, em qualquer de seus níveis* (LEITE, 2007, p. 45, grifos nossos).

Leite complementa afirmando ainda que autores “que se refugiam na autobiografia são os menos capazes de criar fora de sua experiência vivida” (LEITE, 2007, p.47), deixando claro que para o teórico, como para a maioria de seus pares de época, a tensão necessária para a ficção não deveria elidir uma distância mínima entre personagem e autor, entre obra e biografia. Alguns escritores, inclusive, sofreram com esta postura teórica arredia a aproximações mais intensas entre realidade e ficção. Um caso célebre em nossas letras é do autor aqui anteriormente mencionado, Lima Barreto e seu romance de estréia *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909). As avaliações críticas sobre o livro de Barreto quando de sua publicação, em larga maioria, julgavam como sua grande fraqueza uma suposta ausência de trabalho literário. Segundo boa parte dos juízos da época, o romance era uma mera transposição de aspectos biográficos de Barreto e uma descrição rancorosa e mal cifrada do meio jornalístico com o qual o autor convivia. Enfim, um fraco *roman à clef*, por ser, segundo os críticos de então, mais *à clef* do que *roman*.

Recortamos aqui apenas para ilustração duas avaliações feitas naquele tempo sobre o livro: a primeira trata-se de uma crítica de Medeiro e Albuquerque dizendo que o romance era “uma decepção” porque todo ele era feito de “alusões pessoais” e de “descrições de pessoas conhecidas, pintadas de um modo deprimente” (ALBUQUERQUE apud FIGUEIREDO, 1998, p.198). Albuquerque arremata dizendo ser o livro “menos romance que panfleto, e o resultado é que assim fica sendo um mau romance e um mau panfleto” (Ibid., p.198). Outro crítico a avaliar o livro de Barreto de forma semelhante foi José Veríssimo que, apesar de

reconhecer o talento do jovem autor, também dizia sobre o romance que nele havia "um grave defeito", isto é, "seu excessivo personalismo". Veríssimo ainda diz:

arte é representação, é síntese, e mesmo realista, idealização. Não há um só fato literário que me desminta. A cópia, a reprodução, mais ou menos exata, mais ou menos caricatural, mas que não chega a fazer síntese de tipos, situações, estados d'alma, a fotografia literária da vida, pode agradar à malícia dos contemporâneos que põem um nome sobre cada sobrenome, mas escapando à posteridade, não a interessando, fazem efêmero e ocasional o valor das obras (FIGUEIREDO, 1998, p.204).

Eis, portanto, dois exemplos do tom geral da crítica sobre o romance de Barreto à época de sua publicação e que servem como emblema de uma postura mais geral da crítica e teoria sobre esse tipo de produção ficcional. Tal avaliação a respeito de *Recordações...* se manteve praticamente inalterada durante décadas, todavia se fizemos um corte rápido para o presente, obras teóricas como *Trincheira de sonho: ficção e cultura em Lima Barreto*, de autoria da professora e pesquisadora Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (1998), trazem nos dias de hoje um juízo muito diverso em relação ao primeiro romance de Barreto. Figueiredo afirma que o livro, entre outras qualidades, expressa "as contradições dos bastidores da palavra, enquanto poder e fetiche, também significa um mergulho na tradição cultural brasileira" (FIGUEIREDO, 1998, p.176), coadunando-se a obra com

o melhor de nossa tradição literária que, desde Gregório de Matos, Manuel A. de Almeida, Machado de Assis a Guimarães Rosa, apreende as diversas formas de expressão do riso como manifestação de uma delicada linha de continuidade, marcada pela melancolia e dor de vozes abafadas e sonhos mutilados, por trás dos rígidos limites da história romântica ou positivista da cultura brasileira (Ibid, p.178).

Também o crítico Alfredo Bosi, em seu ensaio "Figuras do eu nas Recordações de Isaías Caminha", que integra o livro *Literatura e resistência* (2002), apresenta visão bastante divergente da que o livro recebera no tempo de sua publicação. Na visão contemporânea de Bosi, a proximidade entre biografia e ficção que Lima produz em seu primeiro romance, evoca uma "tradição da escrita confessional que de Rousseau a Dostoievski contrapunham às amargas realidades da vida adulta as doces miragens da adolescência" (BOSI, 2002, p.189). Ainda sobre o livro, Bosi enxerga nele um "momento de empatia com a dor alheia" em que "o eu se descobre no outro sem perder a consciência de si mesmo" (Ibid., p.189), e coloca a obra de Barreto em situação de similaridade com os pontos altos da literatura de Cruz e Souza, por exemplo.

O caso do livro de Lima Barreto é, portanto, apenas um exemplo entre tantos em que se pode observar essa atitude menos reservada e arredia da crítica contemporânea em relação a obras que flertam mais proximamente com a biografia de seus autores.

Além de uma maior aceitação crítica do procedimento, é preciso também reconhecer o fato da multiplicidade de autores produzindo obras que se podem considerar como autoficcionais, num fenômeno que vem sendo constatado tanto por estudiosos brasileiros como Ítalo Moriconi, que afirma que “o traço marcante na ficção mais recente é a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais” (MORICONI apud KLINGER, 2005), como também por teóricos estrangeiros como Vincent Colonna, que reconhece que tais obras dão forma a uma tipologia de textos híbridos que compõem, não um gênero, mas uma nebulosa de práticas textuais:

(...) différentes par la forme et l'ampleur de leur hybridation, mais elles manifestent toutes une époque, un moment de l'histoire littéraire, où la fiction de soi occupe les auteurs les plus éloignés, pour constituer sûrement pas un genre, mais peut-être une nébuleuse de pratiques apparentées (COLONNA, 2004, p.11)³⁶.

Algo semelhante também é observado pela pesquisadora argentina já citada neste trabalho, Leonor Arfuch, que situa a autoficção em meio à profusão de obras artísticas e midiáticas estreitamente vinculadas às biografias de artistas e pessoas comuns, profusão essa que Arfuch inclui naquilo a que denomina de *espacio biográfico*. Para a pesquisadora, estas obras,

em virtude da curiosidade científica pelas vidas comuns, desdobram-se hoje numa quantidade de variantes literárias e midiáticas; coexistem como formas autoficcionais com os já clássicos relatos de vida das ciências sociais, com uma espécie de obsessão generalizada na escrita, nas artes plásticas, no cinema, no teatro e no audiovisual pela expressão mais imediata do vivido, do autêntico, do testemunhal (ARFUCH, 2010, p.37).

Dessa forma, em virtude tanto do aumento da aceitação crítica quanto da multiplicação desse tipo de obras na produção cultural, em termos gerais, e, especialmente, no romance contemporâneo é que julgamos imprescindível estudar esse fenômeno, procurando nos situar num ponto equidistante entre a acolhida acrítica e a rejeição precipitada da

³⁶ Desiguais em seus recursos essas obras são também diferentes pela forma e amplitude de sua hibridação, mas todas elas manifestam uma época, um momento da história literária em que a ficção do eu ocupa os autores mais distanciados, para construir não seguramente um gênero, mas talvez uma nebulosa de práticas assemelhadas.

autoficção. E também por se tratar de um fenômeno evidente não só em termos mundiais como também na ficção brasileira das últimas décadas. Torna-se, portanto, difícil contestar que a autoficção e os processos de ficcionalização autobiográfica sejam uma tendência – não a única, mas certamente das mais relevantes - do romance contemporâneo, inclusive brasileiro.

Visto desse modo, tal panorama sugere que há um movimento sincrônico entre a ficção literária que se produz aqui e fora, um ajustar de ponteiros (mais natural e espontâneo do que tentativas semelhantes de outras épocas) que põe autores nacionais e estrangeiros numa espécie de sintonia fina, numa confluência poucas vezes perceptível com tanta nitidez. Isto dito, é claro, sem a mínima intenção de reduzir os autores que escrevem sob os auspícios da autoficção a uma hipotética escola, nem intentar diminuir-lhes suas singularidades. O que acreditamos se tornar cada vez mais inconteste, porém, é o fato de autores de origens diversas, idades variadas, estilos distintos e contemporâneos entre si, poderem ser aproximados pela prática da autoficção, ou ainda, das autoficções. É o traço que permite aproximar autores tão geográfica e contextualmente distantes como, por exemplo, J.M. Coetzee e Cristovão Tezza; ou Miguel Sanches Neto e W.G. Sebald.

Em virtude disso, quando decidimos inicialmente analisar romances contemporâneos de escritores locais relevantes no cenário nacional, como Tezza e Sanches Neto, e deles termos selecionado dois de seus trabalhos mais importantes, *Chove sobre minha infância* e *O filho eterno*, para neles estudar os processos de confecção do biográfico em ficcional, num momento posterior inescapavelmente tivemos que nos deparar com o tema da autoficção. E à medida que os estudos foram se intensificando o eixo foi se invertendo de modo que, ao invés de partirmos dos mecanismos de ficcionalização das obras escolhidas, decidimos começar por uma análise sobre o fenômeno mais amplo para então estudá-lo em realizações mais específicas.

Assim como também, ao nos debruçarmos primeiramente sobre a produção local tornou-se igualmente incontornável estender esse olhar para além das fronteiras nacionais de nossas letras, vista a profusão desse procedimento em autores estrangeiros. Portanto, decidimos que faríamos, ainda que lateralmente e em proporções cabíveis para esta pesquisa, sempre que possível, uma visada para o fenômeno em espectro mais amplo, algo que procuramos fazer até aqui e assim continuaremos até o fim desta pesquisa. Mesmo porque se aqui no Brasil obras de pendor autoficcional são produzidas por escritores dos mais

importantes dentro de nosso sistema literário, como Cristovão Tezza, Miguel Sanches Neto e Bernardo Carvalho, o mesmo pode-se dizer da literatura latino-americana, na qual o termo autoficção em maior ou menor escala pode ser atribuído a autores como o chileno Roberto Bolaño, o colombiano Fernando Vallejo e o argentino Washington Cucurto. Já na França, Vincent Colonna lista em seu livro já citado *Autofiction et autres mythomanies littéraires* mais de três dezenas de autores franceses contemporâneos, cujas obras o crítico associa à autoficção. Em relação à literatura produzida fora de seu país, Colonna menciona nomes como Paul Auster, Philip Roth, Salman Rushdie, entre outros.

Escapam à lista do pesquisador ainda autores contemporâneos do porte dos aqui já mencionados, o africano J. M. Coetzee e o espanhol Enrique Vila-Matas, que notadamente se valem de recursos autoficcionalis. Podem ser ainda associados à autoficção autores como o romancista americano, Jonathan Littell, o cubano, Juan Pedro Gutiérrez, e o turco, Orhan Pamuk, bem como o autor brasileiro naturalizado canadense, Sergio Kokis. A autoficção também está presente na obra do escritor canadense de origem haitiana Dany Laferrière, autor do conjunto de dez romances intitulados *Une autobiographie américaine*. A lista pode ainda abranger nomes como a artista conceitual Sophie Calle e seu ex-namorado, o memorialista Grégoire Bouiller, que se valeram do rompimento de sua relação para construírem obras mistas de biografia e ficção.

O Brasil, por sua vez, possui desde há muito uma forte tradição de obras alicerçadas a partir de profundos estreitamentos entre ficção e autobiografia. Isto pode ser observado, por exemplo, no âmbito da crônica, um gênero que em nossas terras assumiu peculiaridades notadamente nacionais, e que se estrutura muitas vezes exatamente na confluência entre vida e ficção. Poderiam ser mencionados ainda os casos dos nossos memorialistas ou autobiógrafos, e suas autobiografias literárias ou suas memórias romanceadas. Casos notórios como as *Memórias do cárcere* e o já citado aqui *Infância*, de Graciliano Ramos, os volumes de *Solo de clarineta*, de Érico Veríssimo, ou *Baú de ossos*, de Pedro Nava.

Entretanto, como este trabalho quer ater-se ao romance contemporâneo, considerando como tal as obras produzidas nas duas últimas décadas, vamos estabelecer como marco inicial, se não da autoficção no país – o que julgamos ser correto, pelo menos como baliza inicial para este estudo, a obra de Carlos Heitor Cony, que emblematicamente o autor chamou de *Quase memória - quase romance*, publicado no ano de 1995. Neste romance sobre

o qual adiante falaremos um pouco mais, o autor-narrador-personagem Carlos Heitor Cony relata sua convivência com o pai, o jornalista Ernesto Cony Filho.

Numa visada geral, além de Cony, especialmente na última década, podemos citar autores e obras que podem ser associados à autoficção como Miguel Sanches Neto - *Chove sobre minha infância* (2000), Bernardo Carvalho - *Nove noites* (2001), Marcelo Mirisola - *O azul do filho morto* (2002), Clarah Averbuck - *Máquina de Pinball* (2002), João Gilberto Noll - *Berkeley em Bellagio* (2003), Silviano Santiago - *O falso mentiroso* (2004), Otto Leopoldo Winck - *Jaboc* (2006), Cristovão Tezza - *O filho eterno* (2007), Tatiana Salem Levy - *A chave de casa* (2008), Vitor Ramil - *Satolep* (2008), Mario Sabino - *O vício do amor* (2010), Carlos Herculano Lopes - *Poltrona 27* (2011), isto só para ficarmos em alguns exemplos de maior evidência. Claro é que estes autores e obras constituem apenas uma amostragem do fenômeno literário no Brasil, uma lista panorâmica desta tendência da ficção e, especialmente, do romance contemporâneo que, porém, chama atenção por estarem nela inclusos importantes obras e autores brasileiros de inegável destaque em nossas letras dos últimos anos.

Como já dito aqui, este estudo não se propõe à tentativa de catalogar obras e autores que possam ser considerados autoficcionais em nossa produção romanesca atual, este tipo de trabalho requereria outro enfoque com escopo distinto daquele que nos orienta. No entanto, acreditamos que poderia ser salutar um trabalho nesse sentido, ainda que estejamos certos de que pesquisas de catalogação de obras literárias circunscritas a um gênero nunca deixam de ter um caráter aberto e provisório. Outra coisa também importante de se dizer a respeito dos escritores e livros que há pouco mencionamos é que os mesmos compõem entre si um grupo bastante heterogêneo e há consideráveis distâncias e diferenças significativas, por exemplo, entre autores como Clarah Averbuck e Carlos Herculano Machado; e obras como *Jaboc* e *A chave da casa*, entretanto, julgamos ser este mais um fator que ratifica a amplitude dos procedimentos autoficcionais defendida por Colonna e Klinger, bem como o plural no título desta pesquisa, pois, assim como estes teóricos, enxergamos as autoficções como um fenômeno amplo e plural.

Tendo, mesmo que sucintamente, demonstrado o caráter de amplidão e relevância da tendência das autoficções no âmbito mundial e brasileiro, a partir daqui iniciaremos um estudo de aspectos recorrentes em obras autoficcionais. Isso não implicará obviamente buscar o estabelecimento ou validação de regras universais para um procedimento tão refratário a determinações absolutas. O que se tentará a seguir será identificar um conjunto de

mecanismos, características e estratégias reincidentes, que permitem melhor entender a autoficção.

2.3. *Um mundo fronteiro*

...como a realidade dança com a ficção na fronteira.
Enrique Vila-Matas

*Out beyond the new frontier
Playing god without mercy without fear*
Iron Maiden

Uma constatação bastante óbvia em torno da autoficção é que ela integra um conjunto de escritos pós, neo ou hipermodernos, caracterizados por se situarem numa zona de labilidade, em que a questão do pertencimento a determinado gênero se faz instável e fugidia. As autoficções habitam este terreno contemporâneo de fronteiras rasuradas entre os gêneros, em que os autores parecem se esforçar para cinzar implícita ou explicitamente as classificações e os enquadramentos tradicionais ou uniformes. Para Vincent Colonna, os gêneros conhecidos não conseguem dar conta das produções literárias atuais, e especificamente em relação à autoficção, o teórico usa de uma alegoria para se posicionar sobre o assunto, afirmando que “C’est que le genre est un costume trop étroit pour habiller ce phénomène littéraire.” (COLONNA, 2004, p.71)³⁷. Essa seria uma das razões pelas quais Colonna se recusa a classificar as produções autoficcionalas como definidoras ou integrantes de um novo tipo de gênero, preferindo chamá-las de *nebulosa de práticas textuais aparentadas*. Essas obras são marcadas, então, por orbitarem gêneros diversos, como o romance e o ensaio; a autobiografia e as memórias; ainda que muitos teóricos rejeitem a própria definição de autobiografias e memórias como gêneros literários, como é o caso do crítico belga Paul De Man, em célebre artigo chamado “Autobiography as de-facement”, no qual o teórico defende que “a autobiografia (...) não é um gênero ou um modo, mas uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todos os textos” (DE MAN, 1979). Independentemente de se concordar ou não com De Man, o que se pode dizer

³⁷ “o gênero é uma roupa estreita demais para vestir este fenômeno literário”

sem risco de erro é que os escritos autoficcionais nascem de uma confluência de gêneros diversos: as memórias, os diários, as autobiografias transfigurados pelas estratégias da prosa de ficção. Uma vez habitantes deste mundo fronteiro, os textos autoficcionais distendem e borram os limites entre os gêneros, transformando esses limites naquilo que o pesquisador brasileiro Cássio Viana Hissa, em seu livro *A mobilidade das fronteiras* (2002), chama de “zona de interface” (HISSA, 2002, p. 36). Hissa reflete sobre as possíveis diferenciações que se pode teoricamente estabelecer entre os conceitos de limite e de fronteira. Para o teórico,

a fronteira coloca-se à frente (*front*), como se ousasse representar o começo de tudo onde exatamente parece terminar; o limite, de outra parte, parece significar o fim do que estabelece a coesão do território. O limite, visto do território, está *voltado para dentro*, enquanto a fronteira, imaginada do mesmo lugar, está *voltada para fora* como se pretendesse a expansão daquilo que lhe deu origem. O limite estimula a idéia sobre a distância e a separação, enquanto a fronteira movimenta a reflexão sobre o contato e a integração. Entretanto, a linha que separa os conceitos é espaço vago e abstrato (HISSA, 2002, p. 34).

Mesmo que o trabalho de Hissa não se circunscreva ao âmbito da autoficção, cremos que sua reflexão também pode dizer respeito ao fenômeno autoficcional, o qual se mostra marcado por essa expansão e mobilidade das fronteiras entre gêneros. Nesse sentido, a terminologia da autoficção surge como uma forma pertinente de abarcar “une immense perspective auevres et d’écrivains, mal distribués entre l’autobiographie ou le Roman, entre la fantasie et le factuel” (COLONNA, 2004, p.14)³⁸. Talvez os estudos em torno da autoficção não sejam a solução nem se prestem a isso, mas venham contribuir para se dar novas respostas àquilo que Lejeune chama de “discussões clássicas sempre suscitadas pelo gênero autobiográfico” (LEJEUNE, 2008, p.13), que segundo ele geram sempre “problemas irritantes pela repetição dos argumentos, pela imprecisão do vocabulário utilizado e pela confusão de problemáticas tomadas de empréstimo a campos sem comunicação entre si” (Ibid.,p.13). Além dessa contribuição teórica, Lejeune também corrobora a visão de que a autoficção possa ser reconhecida como uma tendência da ficção mundial recente e de que sua localização esteja num lugar indefinido e indefinível entre o romance e a autobiografia. Diz Lejeune sobre o assunto:

Desse modo, pude observar um fenômeno mais amplo: nos últimos 10 anos, “da mentira verdadeira” à “autoficção”, o romance autobiográfico literário aproximou-se

³⁸ “inúmeras obras e escritores, mal distribuídos entre autobiografia ou o romance, entre a fantasia e o factual”

da autobiografia a ponto de tornar *mais indecisa do que nunca a fronteira entre esses dois campos*. Essa indecisão é estimulante para a reflexão teórica (LEJEUNE, 2008, p. 59, grifo nosso).

Da mesma forma que Lejeune, Leonor Arfuch também identifica em relação aos escritos que compõem o que ambos chamam de *espaço biográfico* que tais obras ocupam uma “presença duplamente inquietante, *nem testemunho nem ficção*, ou melhor, ambos ao mesmo tempo” (ARFUCH, 2010, p.104) e diz ainda que este espaço biográfico pode ser assim entendido como uma “confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa” (ARFUCH, 2010, p.58).

Para o pesquisador brasileiro Wander Melo Miranda, em sua obra *Corpos escritos* (1992), na qual se estudam as questões memorialísticas, autobiográficas e autoficcionalis nas obras *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, e *Em liberdade*, de Silviano Santiago, também se reconhece o caráter híbrido destes tipos de obra, que, segundo o autor, “se inscrevem num espaço no qual as duas categorias – autobiografia e romance – não são redutíveis a nenhuma das duas” (MIRANDA, 2009, p.37). Em consonância com Miranda, também Diana Klinger afirma que as obras autofissionais instauram e participam de um “jogo em que ficção e não-ficção não remetem a territórios nitidamente separados” (KLINGER, 2007, p.13). Klinger ainda afirma sobre as distinções de gênero entre romance autobiográfico e autoficção que

o romance autobiográfico se inscreve na categoria do possível, do verossimilmente natural, ele suscita dúvidas sobre sua verificabilidade mas não sobre sua verossimilhança; enquanto que a autoficção mistura verossimilhança com inverossimilhança e assim suscita dúvida tanto a respeito da sua verificabilidade quanto da sua verossimilhança (KLINGER, 2007, p. 46).

Apesar das discordâncias entre as visões similares às de Colonna e às de Doubrovsky sobre a amplitude da autoficção, no que concerne, entretanto, à pureza do gênero (Doubrovsky) ou da nebulosa (Colonna), ambos são concordantes em reconhecer o caráter misto da composição da(s) autoficção(es). Para Doubrovsky, a autoficção não é “nem autobiografia nem romance, e sim, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um re-envio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto” (DOUBROVSKY apud KLINGER, 2007, p.48). Doubrovsky vê ainda a autoficção como “um gênero *bivalente, ambíguo, andrógino*” (Ibid., p.48). Nesse sentido, por operar

simultaneamente em dois campos que *a priori* se opõem, a autoficção não solicita nem impõe uma leitura que busque simplesmente localizar o que há de biográfico, de vivido ou de ‘verdade’ no texto ficcional, já que nesses textos a “única *verdade* possível reside na ficção que o autor cria de si próprio, acrescentando mais uma imagem de si ao contexto da recepção de sua obra” (KLINGER, 2007, p.52).

É com base em todas essas afirmações do caráter difuso das autoficções que propomos como inauguradora desse procedimento, no Brasil, a obra de Carlos Heitor Cony, *Quase memória quase romance*, na qual o autor-narrador-personagem, no próprio corpo do texto ficcional, classifica seu livro como “uma quase-memória, ou um quase-romance, uma quase biografia” (CONY, 1995, p.95). Já no prefácio da mesma obra, Cony reconhece uma certa

repugnância em considerar este *Quase memória* como romance. Falta-lhe, entre outras coisas, a linguagem. Ela oscila, desgovernada, entre a crônica, a reportagem e, até mesmo, a ficção (...). Além da linguagem, os personagens reais e irreais se misturam, improvavelmente, e, para piorar, alguns deles com os próprios nomes do registro civil. Uns e outros são fictícios (CONY, 1995, p.7).

Ao assim produzir e propor sua obra, Cony a insere em pelo menos três pressupostos elementares da autoficção – primeiro, o reconhecimento de se produzir a obra num espaço fronteiro de confluência e comutação de gêneros; segundo, de que a partir de dados biográficos plasma-se uma obra moldada pela linguagem e estratégias ficcionais; e, por fim, que o resultado do escrito, mais que um possível relato de vida ou um retrato de pessoas reais, se oferece como um produto preponderante - ainda que não exclusivamente - ficcional.

É nesse sentido que também se configura uma importante chave de leitura e de análise teórica para esse tipo de obra, ou seja, de não se procurar uma distinção entre autobiografia e ficção, entre o que nelas há de ficcional ou de biográfico, mesmo porque, como aponta Paul De Man referindo-se aos textos autobiográficos, neles não se deve buscar uma polaridade *ou/ou*, mas encarar nessa tensão que o constitui um jogo de espelhos *indecidível*, “um sistema de diferenciação baseado em dois elementos que, na frase de Wordsworth, ‘não é nenhum deles, e é ao mesmo tempo ambos’” (DE MAN, 1979).

Da mesma forma, para Vincent Colonna, quando reflete sobre estas relações fronteiriças que sublinham as autoficções, o teórico afirma que “le seul trait dessinant frontière domaniale de cette grande forme d’affabulation est la métamorphose de l’auteur, qui

est multiple” (COLONNA, 2004, p.72)³⁹. E se o único traço a desenhar tal fronteira é a metamorfose múltipla do autor, convém analisar essa multiplicação da sua figura a partir da questão nominal, do mito e da performance, que giram em torno do escritor.

2.4. A questão nominal, o mito e a performance do autor

Eu escrevo a minha vida e eu me torno uma lenda.
Jean Genet

*When you reach for the light
I'm a legend tonight*
Kiss

The walrus was Paul
The Beatles

É em meio a este mundo que vive uma espécie de *estatuto da visibilidade* (MACHADO, 2007, p. 204), que autores contemporâneos exploram cada vez mais em suas obras, autoficcionais ou não, a construção de mitos em torno de si próprios, emprestando igualmente aos seus escritos e à sua difusão um caráter muitas vezes performático. É claro que as questões míticas e performáticas do autor constituem algo inerente à produção artística e literária desde sempre; Vincent Colonna quando aborda o assunto reconhece que

tout artiste possède une image à caractère légendaire et participe plus ou moins à sa constitution (...) Le plaisir de la littérature vient aussi de ces mythologies entourant la vie des écrivains et formant image: elles font d'eux des artisans, des héros, des chefs charismatiques, des commerçants, des diplomates, des saints, des prophètes, des mystiques, des ascètes, des savants, des philosophes, des vagabonds, des aliénés, des magiciens et même des hommes ou des femmes ordinaires; et ces images, sortes de mythes abrégés, viennent peupler l'imagination des lecteurs, au même titre que le contenu de leurs livres (COLONNA, 2004, p.98)⁴⁰.

³⁹ “o único traço desenhando a fronteira dessa grande forma de fabulação é a metamorfose do autor, que é múltipla”

⁴⁰ todo artista possui uma imagem de caráter lendário e participa mais ou menos de sua constiuição (...) o prazer da literatura vem também dessas mitologias envolvendo a vida dos escritores e formando imagem: faz deles artesãos, heróis, chefes, carismáticos, comerciantes, diplomatas, santos, profetas, místicos, ascetas, sábios, filósofos, vagabundos, alienados, magos, e até homens e mulheres comuns; e essas imagens, espécie de mitos abreviados, vêm povoar a imaginação dos leitores da mesma maneira que o conteúdo de seus livros.

O que se dá porém de forma diferente na contemporaneidade é que ultimamente este caráter mítico em torno do autor parece estar se intensificando; além de ter passado em larga escala mais diretamente para as mãos do próprio artista ao invés de estar sob responsabilidade principal de outros meios de fomentação e divulgação desses mitos. Assim, se em outros tempos o mito em torno do autor se construía especialmente a partir de sua vida – pública ou privada, hoje em dia como esta(s) vida(s) se imiscui(em) ao mesmo tempo sutil e indiscretamente na obra dos autores, tais obras passam a ser também fontes mais atuantes de constituição desses mitos. Sendo que dessa forma hoje mais do que antes “o romance contribui para a construção do mito do escritor” (KLINGER, 2007, p.61), e tem para muitos autores cada vez mais diretamente contribuído.

Para Leonor Arfuch, essa tendência artística também estaria relacionada com a “proliferação contemporânea de fórmulas de autenticidade, com a voracidade pelas vidas alheias, com a obsessão do ‘vivido’, certificado, exato, com o mito do ‘personagem real’” (ARFUCH, 2010, p. 60). Todavia essa entrega suposta do privado e do particular, que serve para construir o mito do escritor, bem como suas performances junto aos meios de comunicação, são na maioria dos casos uma falsa entrega. Isto porque na maior parte das vezes essa “intimidade é uma ilusão de ótica” (SÜSSEKIND, 1985, p.78), pois os autores fazem questão de embaralhar o factual e o ficcional, e construírem-se publicamente como *personas* que, de certa forma, mais mascaram que revelam sobre suas pessoas biográficas. Muitos autores ligados à autoficção agem dessa maneira para intencionalmente dificultar “ao leitor a tomada de uma posição fixa e estável, em relação ao texto e às imagens do autor nele projetadas” (MIRANDA, 2009, p.60), assim como também obstar o leitor a conseguir “no escritor-personagem reconhecer o personagem-escritor, e vice-versa, ou vice-versa” (SÁ, 2010, p.48). Para Diana Klinger,

não se trata de afirmar que o sujeito é uma ficção ou um *efeito de* linguagem, como sugere Barthes, mas que a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico. Na autoficção, pouco interessa a relação do relato com uma “verdade” prévia a ele, que o texto viria saciar, pois como aponta Christopher Lasch, “o autor hoje fala com sua própria voz, mas avisa ao leitor que não deve confiar em sua versão da verdade” (Lasch, 1983, p. 42). Autoficção como “envio”, remissão sem origem, sem substrato transcendente (KLINGER, 2007, p.50).

Ainda para a pesquisadora, o conceito de *performance* é, inclusive, imprescindível para identificar uma obra ou ator autoficcional. Segundo a Klinger:

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?). Reconhecer que a matéria da autoficção não é a biografia mesma e sim o mito do escritor, me permite chegar próximo da definição que interessa para minha argumentação. Qual a relação do mito com a autoficção? O mito, diz Barthes, “não é uma mentira, nem uma confissão: é uma inflexão”. “O mito é um valor, não tem a verdade como sanção” (Barthes, 2003, p. 221). A autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a “mentira” e a “confissão”. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar, como veremos a seguir, a autoficção como uma performance do autor (...) Assim a obra de autoficção também é comparável à arte da performance na medida em que ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse “ao vivo” ao processo da escrita (KINGLER, 2007, p.46; p.51).

Nesse sentido, mesmo discordando da restrição defendida por Klinger, de que a autoficção estaria condicionada impreterivelmente à *performance* – midiática - do autor, podemos inferir da leitura das ideias da autora que o jogo de revelar-se e esconder-se simultaneamente por meio de uma atitude performática e da construção mítica também passa pela estratégia ficcional de coincidir o nome do autor com o do narrador e do personagem, ou ainda pela tripla aproximação a partir daquilo que Colonna chama de *identificadores inquestionáveis*.

No caso da coincidência nominal, pode-se citar na literatura mundial e brasileira recente alguns exemplos de romances como *Berkeley em Bellagio* (2003), do escritor gaúcho João Gilberto Noll, em que o narrador e protagonista chama-se João - “e repetiu: João, João, treinando um til com o dedo pelo ar, a repetir João, João...” (NOLL, 2003, p. 49) - além de nesse romance o enredo coincidir com o fato biográfico de o autor ter passado uma temporada de estudos na universidade de Berkeley, nos EUA, e na cidade de Bellagio, na Itália. Também o livro do autor paulistano Marcelo Mirisola, *O azul do filho morto* (2002), traz um narrador-personagem com o mesmo nome do autor da obra - “um jazigo no cemitério Araçá cuja inscrição aponta Marcelo Mirisola...” (MIRISOLA, 2002, p. 39) – além de o enredo também coincidir com situações vividas pelo escritor. Igualmente o narrador personagem de *Chove sobre minha infância* (2000), de Miguel Sanches Neto, chama-se Miguel, bem como os personagens ficcionais do romance possuem os mesmos nomes dos familiares do escritor na vida real, além do personagem-narrador e o escritor coincidirem em muitos episódios por eles vividos e ficcionalizados.

Além da tripla identificação nominal, também temos a reforçar mitos que se erigem em torno do autor, outros identificadores inquestionáveis. Notório nesse aspecto é o caso dos romances que constituem a trilogia autobiográfica do escritor africano J.M. Coetzee, intitulada *Cenas da vida na província* e que conta com os volumes *Infância* (1997), *Juventude* (2002) e *Verão* (2010). Nesses romances temos a coincidência nominal entre personagem e autor, porém a voz narrativa é deslocada para narradores em terceira pessoa. Neles a citação nominal autor-personagem é evidente e inquestionável - “parece-lhe que Freek pertence àquele lugar com mais certeza do que os Coetzee – se não a Voëlfontein, ao Karoo.” (COETZEE, 2010, p. 81 - *Infância*); “Dra. Frankl, a senhora teve a oportunidade de ler as páginas que enviei dos cadernos de John Coetzee...” (COETZEE, 2010, p.25 - *Verão*), porém o fato de não existir nesses romances a tripla homonímia exigida por Doubrovsky e Lejeune dificilmente impediria de associá-los à autoficção, outro motivo que reforça nossa concordância com a visão distendida do conceito proposta por Colonna e Genette.

Também esse deslocamento da voz narrativa, de forma ainda mais embaralhada, acontece, por exemplo, no romance *Tudo se ilumina* (2002), do escritor americano Jonathan Safran Foer, entrelaçando três narrativas que se revezam ao longo do livro, sendo que cada uma delas seria criada por uma pessoa diferente: o autor real, o autor fictício – de mesmo nome que o autor biográfico - e a última ao encargo de outro personagem chamado Alexander Perchov. Procedimento semelhante ao que acontece no livro *O vício do amor* (2011), do brasileiro Mário Sabino, no qual dentre os personagens e narradores do romance, encontramos um que possui o mesmo nome e profissão do escritor biográfico. O deslocamento narrativo para uma terceira pessoa, mas que apresenta identificadores inquestionáveis de relação biográfica entre autor e personagem aparece ainda em *O filho eterno* (2007), de Cristovão Tezza, no qual temos um narrador em terceira pessoa, contando a vida de um escritor e sua relação com o filho, portador da Síndrome de Down, chamado Felipe. E se tais identificadores não são suficientes (o autor possui um filho chamado Felipe, portador da síndrome), o personagem no romance, cujo nome não aparece na narrativa, escreve livros com o mesmo título de obras do autor real Cristovão Tezza, caso de *O Terrorista Lírico* e *Gran Circo das Américas*, mencionados na narrativa.

Também a narrativa deslocada está presente na obra iniciadora da tendência autoficcional em nosso romance brasileiro contemporâneo, *Quase memória quase romance*, em que o autor Carlos Heitor Cony se autodenomina personagem e narrador da obra - “Para o

jornalista Carlos Heitor Cony. Em mão. Era a letra de meu pai” (CONY, 1995, p.10). No entanto, o foco central da narrativa não reside exatamente sobre a vida de Cony, mas na de seu pai, o jornalista Ernesto Cony Filho - “assim era o nó que Ernesto Cony Filho, o pai, sabia e gostava de dar” (CONY, 1995, p.39). Esta seria uma daquelas obras autoficcionalis a que Vincent Colonna chama de autoficção de tipo *especular*.

Todas essas referências biográficas, espelhamentos nominais e deslocamentos de voz narrativa encontrados nas obras acima mencionadas servem, entre outras, para reforçar o caráter lendário e performático construído em torno de seus autores. Isto porque essas referências e coincidências entre o biográfico e o ficcional, mais do que simples e diretas revelações sobre a vida real de seus autores, servem muitas vezes mais para nublar do que para clareá-las. São, por exemplo, referências desencontradas com a realidade, o inglês ginasiário de Noll, em *Berkeley em Bellagio*, a morte de Coetzee em *Verão*, a carta da irmã de Miguel em *Chove sobre minha infância*, ou o envio de um embrulho do pai morto há décadas para o filho, em *Quase memória...* Por fim esse jogo de espelhos, mais do que retratos ou relatos acabados, oferecem ao leitor, na grande maioria dos casos, apenas reflexos estilizados de seus autores, cacos de imagem, pedaços de vida reinventada, que mais que revelar (um)a verdade sobre uma(s) pessoa(s) dão contorno a mitos que se constroem não apenas em torno da obra, mas por meio dela. Pois como diz um personagem do romance *Verão*, quando perguntada sobre as relações entre a obra e a vida do escritor (personagem) Coetzee: “Eu seria muito, muito ingênuo se concluísse que porque o tema está presente em sua obra tem de estar presente em sua vida” (COETZEE, 2010, p.223).

2.5. Um eu que se multiplica e ficcionaliza

A minha arte é ser eu. Eu sou muitos.
Fernando Pessoa

Changes...
Turn and face the strange
David Bowie

É nessa superposição e interposição imprecisa de planos que se constroem as imagens fugidias e pouco nítidas desses autores que se autoficcionalizam, imagens essas que são

construídas a partir da multiplicação de visões, fases e vozes de uma mesma pessoa-persona-personagem. Sob esse aspecto torna-se inescapável estudar a autoficção sem levar em consideração o trabalho teórico do aqui já citado Mikhail Bakhtin, que dedicou muito da atenção dos seus estudos às complexas relações estabelecidas entre o autor e a personagem de ficção. Segundo as palavras de Tzvetan Todorov no prefácio à edição francesa de *Estética da criação verbal*, Bakhtin teria

no centro de sua atenção já no início dos anos 20, e ao qual ele não cessa de voltar até o fim da vida; um tema ao mesmo tempo particular, pois só se referia a uma única questão estética, e mais geral, porquanto ultrapassava, e de longe, a estética como tal: é o tema da relação entre o criador e os seres criados por este, ou, como diz Bakhtin, entre autor e herói (TODOROV apud BAKHTIN, 2010, p.XVIII).

Mesmo que as concepções de Bakhtin sobre o assunto tenham sofrido sensíveis mudanças ao longo de sua carreira teórica, como aponta Todorov e como observamos no primeiro capítulo deste trabalho, o que a nós importa neste momento primeiramente é que em seu artigo, “O autor e a personagem” (também traduzido como “O autor e o herói”), o pesquisador russo, ao contrário de Paul De Man, por exemplo, vai considerar os textos biográficos e autobiográficos como um gênero estético artístico-literário. Para assim fazê-lo, Bakhtin estabelece uma diferenciação entre a (auto)biografia artística e o que ele chama de *forma puramente científica de biografia*. Nas palavras de Bakhtin,

aqui também não nos interessa a autobiografia como uma comunicação de informações sobre si mesmo – ainda que apresentadas externamente no todo conexo da narração – , que não realize os valores artístico-biográficos e vise a quaisquer objetivos ou fins práticos. Não há designio artístico-biográfico tampouco na forma puramente científica de biografia de uma personalidade cultural – esse designio puramente histórico-científico tampouco pode nos interessar aqui (BAKHTIN, 2010, p.139).

Importante também é perceber que Bakhtin descarta a possibilidade de encarar os textos autobiográficos artísticos como simples formas de acesso a informações sobre a vida real do autor, pois segundo ele “qualquer memória do passado é um pouco estetizada” (Ibid., p.140). Nesse sentido, o direcionamento teórico do pesquisador russo em muito se aproxima – ou antecipa - o tipo de leitura que os textos autoficcionalistas atualmente propõem.

Bakhtin ainda afirma que em obras ficcionais, apesar de existir uma “diversidade essencial de planos do conjunto da personagem e do autor” (BAKHTIN, 2010, p.8), nelas o filósofo não deixa de salientar que “às vezes o autor põe suas ideias diretamente nos lábios da

personagem tendo em vista a significação teórica ou ética (política, social) dessas ideias” (Ibid., p.8); e quando isso acontece, para ele invariavelmente se realiza um trabalho de depuração por parte do artista, pois “afora a vontade e a consciência do autor, costuma haver uma reformulação do pensamento para que corresponda ao conjunto da personagem” (Ibid., p.9). Assim Bakhtin reconhece que por mais colada que uma personagem esteja à figura biográfica do autor, sempre na transposição do biográfico para o ficcional ocorre um trabalho artístico, um labor literário – algo que em contraponto aos dias atuais pode ser aproximado fortemente daquilo que defendem os autores ligados à autoficção bem como pelos teóricos simpatizantes dessa estratégia ficcional.

Ainda na visão de Bakhtin, os textos (auto)biográficos ou o que ele chama de regidos por uma *consciência biográfica*, dividem-se em dois grupos, o primeiro tipo chamado pelo teórico de *aventuresco-heróico*, que poderia ser assemelhado ao que Vincent Colonna hoje classifica de *fantástico*; e o segundo de *social-de-costumes*, o qual se aproxima do tipo chamado *biográfico* por Colonna. Em relação ao segundo tipo, Bakhtin, a exemplo do que se faz hoje com a autoficção, reflete sobre as fronteiras borradas que se estabelecem entre ficção e realidade nos textos autobiográficos, dizendo sobre a situação do herói nesse tipo de produção que “embora não se costume perceber acentuadamente a diferença de planos; ele parece situar-se na fronteira da narração, ora entrando nela como personagem biográfica, ora começando a procurar coincidir com o autor – o portador da forma.” (BAKHTIN, 2010, p.148-149).

Mesmo que Bakhtin reconheça as distâncias entre os planos real e ficcional, do autor e do herói, observando a respeito da personagem de ficção que “sua vida pode ser constantemente um enredo acabado, desde que não esteja excessivamente entrelaçada com a vida do herói biográfico - narrador” (BAKHTIN, 2010, p.149), e ainda que o teórico aponte que “o autor, como elemento constitutivo da obra de arte, nunca coincide com a personagem: eles *são dois*”, Bakhtin não deixa de também observar, no entanto, que “entre eles não há contraposição de princípio, seus contextos axiológicos são congêneres” (BAKHTIN, 2010, p.151).

Nas palavras de Cristovão Tezza em artigo intitulado “A construção das vozes no romance”, no qual o escritor discorre sobre conceitos bakhtinianos, Tezza observa que “na linguagem estética, autor e personagem são duas consciências que não coincidem, mas essa não-coincidência não é nunca fixa ou estável” (TEZZA, 2013). É, portanto, nessa zona pouco

estável na qual se estabelece todo romance, que vai também se instalar de maneira ainda mais problemática a autoficção, já que os autores autoficcionais também partilham desse princípio de não-coincidência entre autor e personagem, pois nenhum deles que se saiba tende a admitir que as personagens que levam seus nomes e/ou sobrenomes ou afins sejam eles mesmos. Assim esse princípio da não-coincidência nas obras autoficcionais se dá exata e paradoxalmente a partir das coincidências de identidade e de fatos vividos pelo autor e/ou pelo narrador e/ou pelo personagem.

Bakhtin já identificava essa problemática tensão e aproximação entre autor e personagem quando observava tal relação dentro do Romantismo em oposição às obras do período Clássico. O teórico russo vai observar que a “distância do autor em relação à personagem romântica é, sem dúvida, menos estável do que se verificava na personagem clássica. O enfraquecimento dessa posição leva à desintegração do caráter, as fronteiras começam a esbater-se”. (BAKHTIN, 2010, p. 165).

É evidente que tal tensão não constitui excepcionalidade da autoficção, porém o que torna particularmente interessante o estudo dessa estratégia contemporânea à luz dos conceitos bakhtinianos é que o filósofo russo sempre reconheceu que na construção de uma obra ficcional, “a luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em grau considerável, uma luta dele consigo mesmo” (BAKHTIN, 2010, p.5), ou ainda que para criar personagens de ficção convincentes e consistentes, “o autor deve colocar-se à margem de si (...) ele deve tornar-se *outro* em relação a si mesmo” (Ibid, p. 13). Nas obras autoficcionais essa luta e essa recriação de si são postas em jogo de maneira mais escancarada e confessa, pois se luta e cria-se um outro a partir de si mesmo, e este outro partilha não só de eventuais percepções de mundo do autor biográfico ou *empírico* (na terminologia de Umberto Eco) como também partilha de sua identidade nominal e/ou de eventos biográficos vividos por esse mesmo autor. Ou seja, aquilo que sempre foi um fundamento subentendido, camuflado, por assim dizer, de toda obra ficcional, nas autoficções passa a ser mais declaradamente evidente e entra no jogo como partícipe e não somente como função orientadora da criação literária. Nesse sentido, são numerosos os casos que podem ser citados, em que autor-narrador-personagem de obras autoficcionais refletem sobre esse componente de eus desdobrados dentro das narrativas. É o que encontramos, por exemplo, nas falas de Édouard, personagem autobiográfico do romance do escritor francês Andre Gide, *Os moedeiros falsos* (1925), em que há reflexões como a seguinte: “Nunca sou senão aquilo que acredito ser - e isso varia sem

cessar, de modo que frequentemente, se eu não estivesse aqui para aproximá-los, meu ser da manhã não reconheceria o da tarde. Nada pode ser mais diferente de mim do que eu mesmo.” (GIDE, 1987, p.62).

Ou ainda o que diz o narrador-protagonista no romance do escritor e teórico brasileiro, Silviano Santiago, *O falso mentiroso* (2004):

Não sei por que nestas memórias me expresso pela primeira pessoa do singular. E não pela primeira do plural. Deve haver um *eu* dominante na minha personalidade. Quando escrevo. Ele mastiga e massacra os embriões mais fracos, que vivem em comum acordo como *nós* dentro de mim (SANTIAGO, 2004, p.136).

Algo semelhante também pode ser encontrado no romance *O mal de Montano* (2005), do escritor espanhol Enrique Vila-Matas, misto de ficção e ensaio, que tematiza exatamente os autores que transformam a própria vida em literatura. “Então agarra o que você tem mais próximo: fale de si mesmo. E ao escrever sobre si mesmo comece a se ver como se fosse outro, trate-se como se fosse outro: afaste-se de si mesmo conforme se aproxima de si mesmo.” (VILA-MATAS, 2005, p.145).

Os exemplos podem se multiplicar indefinidamente, mas o que deve aqui ser mencionado para encerrar esta sessão que procura encontrar identificações e prenúncios entre a teoria bakhtiniana e a autoficção é que quando Bakhtin refere-se à autobiografia, mesmo que diferencie os textos autobiográficos artísticos daqueles que ele chama de científicos, ainda assim tais obras não deixam de ser em última instância autobiografias. É fato que em “O autor e a personagem” o filósofo não estabelece uma diferenciação muito clara entre biografia e autobiografia, todavia o tempo todo que Bakhtin trata desse gênero, independentemente de ser auto ou biografia, o teórico russo está se referindo às pessoas reais nelas (auto)retratadas como personagens, e seus autores biográficos estariam sempre, ao se retratarem nessas obras, criando instancias narrativas e ficcionais (narradores e personagens que levam seus próprios nomes e partilham de fatos de vida partilhados pelos autores), numa concepção muito próxima se não idêntica aos conceitos autoficcionais contemporâneos.

Tendo abordado as origens, desenvolvimento e principais mecanismos literários da autoficção, passaremos a partir de agora à análise desses conceitos e estratégias em duas obras ficcionais específicas de autores brasileiros contemporâneos. Estudaremos a seguir os aspectos autoficcionais da construção das personagens em *Chove sobre minha infância*, de

Miguel Sanches Neto, e dos desdobramentos das vozes narrativas em *O filho eterno*, de Cristovão Tezza.

Como dito no comentário inicial deste trabalho, além do apreço pessoal pela obra desses dois autores, a escolha dos dois livros entre tantos outros associados à autoficção, se dá pela relevância de ambos – livros e autores – dentro do panorama literário brasileiro contemporâneo, mas, primordialmente, por serem autores que podemos considerar paranaenses. Um por nele ter nascido, e o outro por, apesar de não ter nascido no Estado, nele ambientar (especialmente na capital) praticamente todas as suas obras. E ainda por ambos serem representantes, não de uma pretensa literatura paranaense, mas do que há de melhor na literatura produzida no Paraná atualmente.

Vale, por fim, dizer que as estratégias narrativas que serão analisadas nas obras a seguir não são prerrogativas da autoficção, mas sim, exemplos de como os autores que produzem autoficções (re)elaboram (re)configuram e (re)adéquam técnicas romanescas já conhecidas para transmutarem suas biografias em peças ficcionais.

CAPÍTULO III

1. FOTOS FICCIONAIS: as personagens de papel e carne em *Chove sobre minha infância*, de Miguel Sanches Neto

Entrar numa arte por meio de outra (...) Balzac “pintando” a sociedade, não como uma cópia, mas porque ele tinha dentro dele “uma ideia de bela pintura”, “ideia de um belo efeito de pintura”, pois ele concebia frequentemente uma arte na forma de outra → a forma de arte que permite conceber o haicai = a Fotografia.

Roland Barthes

There's more to the picture than meets the eye
Neil Young

O crítico literário e escritor paranaense Miguel Sanches Neto, em seu primeiro romance, publicado no ano de 2000, valeu-se amplamente de estratégias autoficcionais. *Chove sobre minha infância* conta em primeira pessoa a história do personagem Miguel Sanches Neto, numa trajetória que vai desde sua infância até o início de sua carreira como professor, colunista de jornal, crítico literário e escritor. A infância vivida no interior do Paraná, na cidade de Peabiru; a orfandade paterna aos quatro anos de idade; a difícil relação com o padrasto; a tensão sufocante entre a vocação literária e as imposições e limitações do meio rural; a adolescência e os conflitos vividos nos anos de estudo num colégio agrícola; a paixão crescente pelos livros e pelas letras que, à revelia de todas as condições adversas, se torna sua expressão e ofício: todos esses episódios descritos no livro coincidem com a biografia do autor, porém pela maneira como essa trajetória é narrada, mais do que uma autobiografia, observamos em *Chove sobre minha infância* uma maior proximidade da obra com aquele tipo de “autobiografia tratada literariamente” (CANDIDO, 1999), que Antonio Candido identificava em *Infância* de Graciliano Ramos (numa reflexão teórica que, diga-se de passagem, antecipava em algumas décadas os conceitos atuais sobre a autoficção).

Desta forma, *Chove sobre minha infância* se apresenta como uma obra em que as técnicas expositivas assim como a linguagem trabalham para dar ao substrato estritamente biográfico um tratamento ficcional. Tal preocupação já se vai confirmando desde os primeiros

momentos do livro, quando o narrador inicia a sua *pré-história*, referindo-se aos seus antepassados da seguinte maneira: “vamos logo à pré-história, pelo menos a alguns trechos dela, porque esta não é uma obra de memórias, apenas de retalhos, *alguns falsificados pela recordação e pela fantasia*” (SANCHES NETO, 2000, p.17, grifo nosso).

Esse tipo de autorreflexão metanarrativa bastante comum em obras autoficcionais se constitui como elemento definidor de *Chove sobre minha infância*. Certo é que toda rememoração possui um aspecto de reelaboração, que ao fim tenderá sempre a tangenciar os processos de ficcionalização. Entretanto, o que se dá nas obras autoficcionais – e *Chove...* exemplifica isso – é que nelas este aspecto muitas vezes escamoteado nas autobiografias e subentendido e/ou disfarçado nos romances autobiográficos se faz não só explícito como também se reconhece abertamente como elemento composicional.

Em *Chove sobre minha infância* muitos são os momentos nos quais o narrador admite ostensivamente as distorções do factual pela memória, pela afetividade ou pela fantasia, ou, principalmente, pela soma dos três. Uma entre várias cenas em que isso pode ser percebido se dá quando, ao ver uma foto da varanda em que brincava na antiga casa de sua infância, o narrador reconhece que “através dela soube que a casa onde morei era rosa e a varanda pequena, muito pequena. *Mas nas reminiscências continua vasta, digna de todas as solidões*” (SANCHES NETO, 2000, p.16, grifo nosso). O confronto entre a foto da casa real e a memória da mesma não desfaz nem diminui a imagem (re)construída poeticamente pela reminiscência, nem impede que o narrador, sem constrangimentos, abraça a segunda. Flashes como esse reforçam o tom autoficcional do romance quando se admite que na sua confecção o mundo biográfico e o mundo ficcional estarão constantemente em conflito, mas que no processo de transformação de um em outro, de maneira inversa ao que acontece comumente nas autobiografias e no pacto por elas sugerido, haverá em *Chove...* – e nas autoficções de modo geral – sempre a preponderância do segundo – a ficção - sobre o primeiro – a biografia. E se isso não constitui novidade na criação de qualquer obra romanesca, pois como bem observa Antonio Candido “o grande arsenal do romancista é a memória, de onde extrai os elementos da invenção” (CÂNDIDO, 2009, p. 67), tornamos a dizer, o que difere ou se intensifica ou se escancara no caso de autoficções como *Chove...* é a recorrência, a intensidade e a perpendicularidade, por assim dizer, com que essas questões da reconstrução fabular da memória são tratadas no corpo do texto ficcional desses livros.

Assim, este nublamento entre o vivido e o ficcionalizado que vai sendo reafirmado ao longo do romance de Sanches Neto se faz notar em vários outros momentos como também quando, por exemplo, o narrador tenta descrever o pai, morto na primeira infância de Miguel. Neste momento, novamente se mostra patente a noção de inexatidão proposital que permeia a narrativa. No que diz respeito ao pai, o narrador só tem como apoio as esmaecidas lembranças de seus 4 anos de idade e a foto contida no túmulo paterno. Então, para retratar esta figura paterna, Miguel precisa valer-se das histórias sobre o pai ditas pelos outros parentes, configurando-se assim uma segunda camada de distorção e fabulação do real, uma memória das memórias de terceiros, um relato dos relatos ouvidos. Semelhante ao que diz Bakhtin quando afirma: “tomo conhecimento de uma parte considerável da minha biografia através das palavras alheias das pessoas íntimas e em sua tonalidade emocional” (BAKHTIN, 2010, pp. 141-142). Esta memória construída pelo olhar do outro é mais um elemento sinalizador da construção ficcional que se sobrepõe ao relato exclusivamente autobiográfico: “o pai era dado a estas honrarias e tinha pavor dos trabalhos manuais, que lhe traziam à memória os tempos da lavoura. *Mas tudo isso o menino viu pelos olhos dos outros, porque sua memória era frágil neste período*” (SANCHES NETO, 2000, p.13, *grifo nosso*). Obviamente, esta reconstrução de nossas memórias com o amparo das memórias do outro é algo comum a qualquer pessoa e pode ser auxílio para todo tipo de ficção – todavia, nas autoficções e particularmente em *Chove...* a soma do reconhecimento metanarrativo autorreflexivo aliado à reconstrução do passado a partir de uma linguagem poética – no sentido aristotélico - é que acreditamos constituir sua particularidade.

Nesse sentido nenhum outro aspecto composicional de *Chove sobre minha infância* é tão significativo em termos de ficcionalização do biográfico quanto a construção de suas personagens. Uma das estratégias usadas para esse construto híbrido e ambíguo é que não só as personagens do romance possuem a mesma identidade nominal dos pais e parentes do autor Miguel Sanches Neto como também são encartadas no livro fotos dessas pessoas-personagens, a exemplo do que encontramos na produção do escritor alemão W. G. Sebald, que, além de dispor da própria biografia e da biografia de pessoas reais como matéria ficcional, igualmente integra em seus romances a imagem de fotografias a seu texto. Estas imagens integradas ao texto de Sebald são reconfiguradas para expressarem não somente seus antigos contextos e sentidos, mas, principalmente, sobrepô-los e superá-los – quando não,

contradizê-los - num processo de ressignificação ficcional, algo que, de certa forma, também pode ser observado na obra de Sanches Neto.

O pesquisador Jean-Marie Schaeffer, em seu ensaio intitulado “Sobre a arte fotográfica”, diz a respeito do assunto que, como todas as artes, a fotografia possui certos traços específicos. Para o autor, existem dois fatores decisivos da fotografia, que são: “a especificidade genética da imagem: a imagem fotográfica é uma impressão fotônica, um traço extraído do real. Em outras palavras, existe um laço causal direto entre a imagem fotográfica e o que ela apresenta” (SCHAEFFER, 1996). Com base nesta constatação de Schaeffer, torna-se ainda mais evidente que a escolha de Sanches Neto e Sebald, entre outros que usam do mesmo artifício, nunca seria aleatória ou meramente decorativa. Este recurso se revela, na verdade, uma forma espelhada de traduzir o procedimento geral desse tipo de narrativa. Ou seja, assim como a vida do autor retirada do mundo referencial passa a ganhar outra conotação quando transposta para as páginas do livro, o mesmo se dá com as fotografias, que por mais que sejam uma forma pretensamente objetiva de reprodução do real, quando usadas no contexto do romance, elas não mais exprimem ou reproduzem o seu contexto de origem, mas se tornam elementos do trabalho ficcional. Mais que meras ilustrações ou remissões ao mundo real, as imagens fotográficas passam a funcionar como componentes ficcionais que, se não completamente pelo menos em grande medida, tornam-se desvinculados de sua origem.

O segundo fator distintivo da fotografia para Schaeffer é que, “contrariamente ao que se passa nas artes visuais gráficas, a representação analógica não é um jogo da fotografia, mas um dado do dispositivo técnico” (SCHAEFFER, 1996). Para ele tal fator é responsável por gerar muitos mal-entendidos que nascem da ideia de que na fotografia não há que se “trabalhar” para aceder à figuração, pretendendo-se que a fotografia surgiria apenas da simples “reprodução”. Para ele tal visão é fruto de uma análise equivocada da arte fotográfica, já que “na realidade, no caso da (re)representação fotográfica, assiste-se simplesmente a um deslocamento do investimento criador: estando garantida a figuração, os procedimentos criadores investem nas suas modalidades e modalizações.” (SCHAEFFER, p.2, 1996)

Dessa forma, mais uma vez temos que o uso das imagens fotográficas nas obras autoficcionais não se dá de maneira fortuita ou simplesmente ilustrativa. Quando os autores que produzem autoficção trabalham com fotos de si mesmos, não apenas nas capas de seus livros (Bernardo Guimarães, em *Nove noites*; Silviano Santiago, em *O falso mentiroso*; Dany

Laferrière, em *Como fazer amor com um negro sem se cansar*) como também no próprio corpo do texto ficcional (Sanches Neto, em *Chove sobre minha infância*), temos um mecanismo que mais uma vez espelha o construto maior da obra. Parece-nos cabível inferir que tal estratégia é uma confirmação de (cons)ciência por parte desses autores das prováveis críticas, preconceitos e pré-julgamentos de que este tipo de produção ficcional pode ser alvo. Melhor dizendo, assim como a arte da fotografia sofre a pecha de supostamente ser mera reprodução, de ser apenas transposição sem trabalho artístico, da mesma forma as autoficções penam, muitas vezes ainda, com julgamentos similares. Nesse sentido, em nosso entender, o uso dessas imagens seria uma forma tácita de os autores autoficcionais dizerem que, assim como na arte fotográfica a aparência de reprodução esconde e abarca um enorme rol de técnicas e de carga de trabalho artístico, do mesmo modo as obras de autoficção, apesar de serem consideradas por vezes como apenas confissão e transposição biográfica, não se fazem sem a utilização consciente de recursos estilísticos vários e não menos labor literário do que qualquer outro gênero ficcional.

É o que afirmam teóricos como Phillip Vilain, associando autoficção e fotografia, ao dizer que “tout récit de soi, quel qu’en soit le mode, est toujours transformatif. Même une photo n’est pas purê restitution du réel”⁴¹ (VILAIN, 2005, p.220). Sendo assim, tanto a arte fotográfica quanto as autoficções partem de uma criação que simula a reprodução, mas que ao mesmo tempo sutil e amplamente a superam. Nesse caso, tanto uma arte (a fotografia) quanto a outra (a autoficção) aceitam esse jogo de simulacro do real, buscando da maior proximidade com o factual extrair e construir as sutis filigranas da ficção. E mesmo quando na fotografia o intuito é estritamente documental não deixa de haver, como afirma Vilain, um inevitável recorte intencional e moldador por parte do fotógrafo. Enfim, é por essa parecença, por essa afinidade genética, por assim dizer, que julgamos as autoficções serem tão receptivas e abarcadoras em relação à arte fotográfica.

Vale lembrar ainda que as fotografias dos escritores que compõem as obras autoficcionais não são referências imagéticas à figura de seu(s) autor(es) empírico(s), isto é, as fotos não são da figura conhecida do autor consagrado, da imagem midiática do escritor, nem ali estão tais fotos para ilustrar informações sobre o escritor - geralmente situadas na contra ou quarta capa dos livros. De modo diverso, invariavelmente, estas fotografias

⁴¹ “todo relato de si, qualquer que seja a forma, é sempre transformativo. Até uma foto não é pura restituição do real”

remetem a fases anteriores da vida do autor, geralmente antes do início da própria carreira literária, não raro fotos da infância ou adolescência do escritor. É o que acontece em *Chove sobre minha infância*. No romance, além da capa da primeira edição trazer uma foto em marca d'água da mãe do escritor Miguel Sanches Neto, o livro traz encartado, como já dissemos, várias fotos de familiares do autor, tios, primos, irmãos de sangue e de criação, a mãe, o pai, o padrasto... Todos eles em idades e fases variadas da vida – como é o caso da mãe de Miguel, que aparece em fotos da sua infância, juventude e vida madura (páginas 04, 08 e 23 do encarte, respectivamente) e do padrasto, que aparece em foto de sua juventude e também quando mais maduro (páginas 11 e 23 do encarte, respectivamente). No entanto, o personagem Miguel só aparece em imagens de sua infância e pré-adolescência, e aqui mais uma vez acreditamos que tal estratégia do uso de imagens do passado do autor, tanto em *Chove...* como em outras obras que usam do mesmo expediente, se dá para evidenciar o caráter preponderantemente ficcional destas produções na medida em que temos um evidente e intencional afastamento entre a figura dos escritores e a dos personagens que estes escritores criam a partir de si mesmos.

Ao escolher fazer de si personagem e ao fazer uso de fotografias de sua própria intimidade para plasmá-las em ficção, o autor autoficcional, e Miguel não é exceção, opera neste distanciamento temporal na escolha destas imagens. Este procedimento conceitual e composicional está implicitamente a reafirmar que quando nos confrontamos com estes personagens, partilhadores não só da mesma identidade, mas também da imagem real do autor – ratificada pelo uso da fotografia, estamos ainda assim diante da construção de uma imagem espelhada, de tom *fantasmático*. Aquela imagem é do autor, sim, mas de um outro que fora ele. Como afirma a professora e pesquisadora americana Maya Barzilai ao referir-se sobre as imagens na obra de Sebald: “a fotografia interfere, não apenas como um meio de acesso ao passado, mas também como emblemas do *ressurgimento fantasmático* do passado” (BARZILAI, 2006, p.213, grifo nosso).

Algo semelhante ao que também Barthes sugeria quando afirmava que “o olhar pode insistir, se repetir, recomeçar, mas ele não pode *trabalhar* (salvo em casos-limite: por exemplo, quando partimos de uma foto para fabular, sonhar, interiorizar-se ≠ pintura, na qual o olhar trabalha *na própria imagem...*)” (BARTHES, 2005, p. 151).

É esse sentido - de uma foto que instiga e institui a fabulação, a interiorização e o sonho, mencionado por Barthes - que parece nortear o trabalho do autor-narrador-personagem

Miguel Sanches Neto em boa parte do enredo de *Chove sobre minha infância*. Não por acaso a referência ao universo fotográfico mais de uma vez se faz presente na construção da história. Como quando o narrador menciona ter guardado “somente estas *três imagens* dos meus anos antes da orfandade, imagens que, embora mínimas, dizem tudo: a alegria solitária da escrita, a descoberta do sexo e da morte” (SANCHES NETO, 2000, p.15, grifo nosso), ou como no momento em que o menino Miguel, já órfão do pai, começa a aprender as primeiras letras com a mãe, relatando: “tento segurar melhor o lápis, como se fosse pra tirar uma fotografia a ser enviada para alguém distante. Tão distante que nem se lembra de aparecer em meus sonhos” (SANCHES NETO, 2000, p.42). Ou ainda quando o narrador-autor-personagem diz que de toda sua primeira infância, depois da morte do pai e anterior à chegada do padrasto, restara apenas uma única foto contida num pequeno monóculo. Diz o narrador:

Deste tempo, no entanto, tinha ficado uma *fotografia de monóculo* do menino e de sua irmã, tirada meses antes da morte do pai. Era toda a sua infância retida na caixinha rosa do monóculo, minúsculo filme que precisava de uma lente para ser visto. Através dela, a gente olhava, muitos anos depois, aquele tempo como quem usa uma luneta, um telescópio. Tão longe, *eu não era mais o menino*; meu pai, só uma ausência. E para ver tudo isso a gente tinha que fechar um olho e fixar o outro na lente. Nesta caixinha cabia toda uma história que precisava ser libertada (2000, p.16, grifo nosso).

Novamente parte-se de uma imagem fotográfica para se desencadear a reminiscência e a consequente fabulação de si. A pequena imagem do monóculo possui ao mesmo tempo um poder condensador da memória e gerador da ficção. É desse substrato do real como apoio da memória que vai se (re)construindo o universo ficcional do romance de Sanches Neto. Além disso, o trecho destacado parece nos sugerir também uma metáfora oportuna para a leitura de qualquer obra autoficcional, isto é, a maneira de se olhar uma foto num monóculo. Tanto para o monóculo como para as autoficções cremos que se faz recomendável uma partição do olhar. Assim, ao lermos autoficções é importante não ter os dois olhos nem inteiramente voltados apenas à ficção – pois o conhecimento de dados biográficos do autor pode ampliar as possibilidades de leitura de uma obra autoficcional – nem integralmente voltados apenas à biografia do autor – pois o esquecimento da preponderância do pacto ficcional estabelecido nessas obras pode reduzir a leitura a uma mera investigação da vida pessoal do escritor, diminuindo assim consideravelmente o prazer estético que se pode extrair dessas produções artísticas.

Outro aspecto importante dessa relação entre o procedimento autoficcional e o universo fotográfico em *Chove sobre minha infância* é que tal aproximação facilita ao narrador-autor olhar a si como um outro. Nesse caso, Sanches Neto e seu romance se aproximam daquilo que Philip Vilain, ao analisar as autoficções de forma geral, afirma quando diz que tal procedimento se dá “comme une forme d’objectivation de soi à travers laquelle l’autobiographe observerait de loin les personnages de lui-même (l’enfant, l’adolescent, l’adulte) incarnés à différentes époques de sa vie”⁴² (VILAIN, 2005, p.24).

Esta característica observada por Vilain pode ser notada no trecho destacado, pelo uso, por exemplo, do artigo definido (*o*) antes do substantivo (*menino*). Há uma sutil, porém significativa diferença entre se dizer “eu não era mais menino” ou “eu não era mais um menino” e se dizer “eu não era mais *o menino*”. Ou seja, mais do que não ser criança, o que se sugere nesta escolha vocabular é que o autor-narrador-personagem não se julga mais aquela pessoa para a qual se olha na fotografia. Esse aspecto de distanciamento entre autor-narrador e autor-personagem se evidencia em vários outros momentos do romance, especialmente no início do enredo quando o narrador olha e descreve a criança que fora. Diz o narrador-autor Miguel sobre o personagem Miguel-menino: “uma casa velha de madeira, a varanda circundada pela mureta de alvenaria. A chuva alagando o território onde *aquela que fui* brincava de escorregar no piso” (SANCHES NETO, 2000, p.9, grifo nosso). A forma verbal no passado (*fui*) aliada ao pronome demonstrativo (*aquela*) nos dá esta noção de apartamento entre dois que na verdade são o mesmo, ou de um mesmo que também não deixa de ser dois (ou mais)...Este dilaceramento do eu marca toda a narrativa de *Chove sobre minha infância* e torna a aparecer em outro trecho no qual o narrador-personagem-autor diz que

A lembrança permanece, latente, daí eu tentar dar-lhe espessura de linguagem. *Olhem*, lá está menino, ele brinca na varanda, molhando as figurinhas nas poças que se formam no piso de vermelhão e correndo alegre para transferi-las à parede. Depois se vira *para nós*... (2000, p. 10, grifo nosso).

Aqui o uso da forma verbal (*olhem*) e do pronome pessoal (*nós*) de forma pluralizada, mais uma vez remete a uma duplicação da figura do autor - um eu que vê a si como outro no tempo distante. Neste caso acreditamos que a pluralização dos vocábulos destacados sugere duas formas de leitura para o trecho, e que podem ser amplificadas para todo o romance. Assim, a forma verbal *olhem* e o pronome *nós* poderiam tanto referir-se à soma do narrador-

⁴² “como uma forma de objetivação de si mesmo através da qual o autobiógrafo observa de longe os personagens de si mesmo (a criança, o adolescente, o adulto) encarnados nas diferentes épocas da sua vida”

autor aos seus prováveis leitores - teríamos, então, algo como: “*olhem* para o menino, ele se vira para *nós* – para mim, narrador, e para vocês, eventuais leitores” - como também julgamos ser possível ler tal pluralização como referência ao desdobramento da figura do próprio autor-narrador-personagem, estilizado entre vários eus - assim teríamos algo como: “*olhem* para o menino, ele se vira para *nós* – para mim, narrador maduro que observa a criança que fui e para os vários outros eus que fui e nos quais fui me tornando até chegar aqui”. Seja como for, esta estratégia narrativa usada por Sanches Neto encontra ressonância nas palavras do teórico Wander de Melo Miranda quando observa:

é porque o *eu* reevocado é diverso do eu atual que este pode firmar-se em todas as suas prerrogativas. Assim, será contado não apenas o que lhe aconteceu noutro tempo, mas como um outro que ele era tornou-se, de certa forma, ele mesmo. Através desse “reconhecimento recapitulativo”, segundo Starobinski, a unidade do sujeito permanece apesar das mudanças sofridas no tempo, sendo a manutenção da primeira pessoa na narrativa o vetor dessa duradoura responsabilidade pelos atos cometidos no passado. A primeira pessoa é, pois, o suporte comum da reflexão presente e da pluralidade de atos reevocados, sendo as mudanças de identidade melhor expressas pela contaminação do “discurso” por traços da “história”, pelo tratamento da primeira pessoa como se fosse quase uma terceira. Desse processo, a noção de indivíduo sai, apesar de tudo, reforçada, como acontecerá em maior ou menor grau com quase todas as modalidades da escrita do *eu* vizinhas à autobiografia (MIRANDA, 2009, p.31).

Essa noção de um eu fragmentado ancorada na similaridade da confecção narrativa com a observação fotográfica nos põe diante de um narrador-autor-personagem como se o mesmo olhasse real e metaforicamente uma foto esmaecida de seu passado, observando a si mesmo como se fosse – ou efetivamente sendo - outro e convidasse o leitor e seus outros eus a fazer o mesmo. Concluindo que tal reconstituição seria impraticável (como na observação de um monóculo) sem a lente de aumento da ficção, ou, melhor dizendo, neste caso, da autoficção.

Deixando um pouco a questão fotográfica, mas sem abandonar o aspecto imagético em *Chove sobre minha infância*, pode-se também destacar o tratamento caricatural usado na construção de personagens a partir de pessoas reais. É o caso, por exemplo, do avô de Miguel, apelidado Zé-Zabé e do colega de colégio agrícola, Jabuticaba.

O tratamento literário de exacerbação de características, que ronda o caricatural, torna essas personagens bastante marcantes dentro da narrativa, especialmente a figura do avô materno. Nesse sentido, Sanches Neto procede de forma semelhante ao que fez Raul Pompéia em seu romance *O Ateneu*. Nesta obra canônica de nossa literatura, pessoas reais que

marcaram a infância do autor, vivida boa parte dela no famoso colégio interno Abílio do Rio de Janeiro, são transfiguradas para o mundo ficcional por meio de uma caricaturização de viés expressionista. Caso notório é o do professor Aristarco Argolo, diretor do Ateneu, e seu autoritarismo e narcisismo hiperbólicos. (Vale ainda lembrar que na edição original da obra, se Raul Pompéia, por motivos óbvios, não encartou fotos das pessoas reais nas quais se inspirou para construir seus personagens, o autor também não deixou ele mesmo de ilustrar o livro com desenhos e caricaturas de própria autoria dessas pessoas-personagens, fator que julgamos reforçar o parentesco entre os livros de Sanches Neto e Pompeia).

Assim como Pompéia e seu Aristarco Argolo, Sanches Neto apresenta-nos seu avô materno Zé-Zabé como um homem de atitudes egoístas, duras e mesquinhas. Claro que tais caracteres não são exclusividade de personagens romanescas. No entanto, tais comportamentos equalizados e filtrados pela lente do ficcionista acabam por fazer deste avô rude e secarrão uma construção ficcional bastante convincente e bem acabada. As cenas em que se evidenciam a maldade de Zé são fartas, como quando o avô come abacaxi e esconde-o do menino Miguel para não ter que oferecer a fruta ao neto; o menino então pede depois para que a mãe compre abacaxi e relata:

(...) sei que ela não vai comprar abacaxi pra gente, mas mesmo assim não resisto e peço. Antes conto que o avô escondeu a fruta de mim. Teu avô é assim mesmo. Ele só vem almoçar depois que todo mundo comeu. Daí traz um quilo de carne e manda fritar só pra ele. Não é nada contra você, não. Sei que o velho Zé-Zabé não gosta de mim – pelo jeito como me olha, parece que quer me bater. (...) Este é um lugar estranho, nada daqui é meu e o vô não quer que me sinta em casa. Ele, quando está na fazenda, fica sempre longe de mim e da mãe. (SANCHES NETO, 2000, p.44).

Em outra passagem o menino ainda reflete sobre a figura do avô:

Mas meu avô é mesmo uma peste. Atormenta todo mundo, principalmente a dona Gasparina. Um menino da minha rua, vendo uma mulher pintada entrando em casa, disse aquela é a amante de seu avô. Conte isso pra mãe e ela ficou em silêncio. O que mais me deixa pensativo é que a mãe tinha dito que o avô não amava ninguém, então como é que ele podia ter uma amante? (SANCHES NETO, 2000, p. 45).

Situações assim vão se sucedendo, e como nas construções romanescas convencionais, em que atitudes vilanescas sobrepõem-se umas às outras para amplificar uma eventual antipatia do leitor por determinada personagem, a cada nova aparição de Zé-Zabé, o narrador parece querer infundir no leitor o sentimento de revolta e mágoa que o menino nutre

para com aquele avô cruel. É assim quando vamos sendo informados de que o avô, um dos homens mais ricos da cidade, não permite que seus filhos dirijam seu carro e os obriga a andarem de carroça. Isto faz com que o mais velho, Tio Lívio, envergonhado, procure as ruas menos movimentadas da cidade para fazer as entregas da fazenda. É assim também quando percebemos que, apesar de abastado, o avô pouco ajuda na situação financeira de sua filha viúva, que cria, sozinha, Miguel e sua irmã. Isso tudo é ainda entrecortado por coisas menores, como não permitir que o neto pegue as frutas boas de seu pomar ou o fato de oferecer para a filha Nelsa, mãe de Miguel, abacates apodrecidos.

Todas estas cenas, contudo, ao mesmo tempo em que nos levam a uma eventual crescente repulsa em relação ao personagem Zé-Zabé, também parecem nos conduzir a uma aceitação do homem Zé-Zabé. Em outras palavras, começamos a perceber a estratégia narrativa de construção ficcional deste avô, e entendemos que a progressão das cenas, o discurso narrativo, o provável exagero de traços, são artifícios para delinear não uma pessoa, mas um personagem ficcional; um ser de papel plasmado da referência de uma pessoa real. Na medida em que se progride na leitura de *Chove sobre minha infância* passa a não importar mais se o avô real do autor Sanches Neto foi tão cruel e mesquinho, o que importa é que a personagem do avô do narrador-personagem Miguel apresenta uma coerência interna que justifica os possíveis excessos de sua composição romanesca. Aquela “coerência interna que tange o mundo imaginário das personagens e situações miméticas” (ROSENFELD, 2009, p. 18).

Mesmo porque dentro da própria narrativa o autor utiliza de estratégias para relativizar essa visão negativa a respeito da personagem Zé-Zabé, e também de outros personagens do romance. Este outro procedimento que Sanches Neto incorpora ao seu livro, e que ratifica o distanciamento entre a obra e o simples relato autobiográfico é o desdobramento das vozes narrativas. As vozes narrativas em *Chove sobre minha infância* guardam importantes diferenças entre si, criando uma narrativa polifônica, tanto no que diz respeito às vozes do discurso, como principalmente nas visões manifestadas por estas vozes.

É o caso, por exemplo, do terceiro capítulo do livro, intitulado “Histórias de um nome”, em que a narrativa é assumida abruptamente, sem marcações gráficas explícitas, pela avó de Miguel. A avó Carmem fala do seu marido, e percebemos uma sensível mudança de estruturação do discurso. Quando a avó Carmem fala, observamos um tom coloquial, uma oralidade condizente com o sujeito da enunciação, como quando ela diz ao neto: “as mulheres

de agora, que por qualquer coisinha já falam mal do marido, já brigam, já arrumam outro” (SANCHES NETO, 2000, p.21). Evidencia-se, em momentos como esse, uma alteração de discurso que acompanha a mudança de voz narrativa.

Exemplo dessa alternância de vozes e visões também encontramos no capítulo 08, de nome “Retratos de minha mãe”, no qual igualmente ocorre uma mudança de narrador. Neste capítulo, mais importante que uma diferenciação de linguagem, a alteração de visão é que se faz mais notória. Neste capítulo, o personagem Tio Lindolfo, irmão da mãe de Miguel, assume a narração e apresenta uma visão dissonante a respeito do personagem Zé-Zabé, o rude avô do menino. Se nos capítulos anteriores, como vimos, Zé-Zabé é descrito como um homem frio, egoísta e mesquinho, tio Lindolfo mostra uma outra faceta de Zé. Sem deixar de reconhecer seus salientes defeitos, o tio, no entanto, revela que aquele homem também era trabalhador e honesto nos negócios. Lindolfo também conta que quando morrera Antônia, a esposa de Zé-Zabé, o avô “chorava tanto que passamos a gostar um pouco dele, ninguém imaginava que pudesse amar Antônia, tratada com tanto desprezo já nos primeiros dias de casamento” (SANCHES NETO, 2000, p.50).

Há ainda no romance uma variação de discurso que se dá na voz do narrador, voz esta que se modifica durante todo o enredo, acompanhando o processo de amadurecimento do próprio narrador/protagonista. Assim temos nos primeiros capítulos a história vista e narrada pelos olhos de Miguel menino em que encontramos trechos como o seguinte, no qual o narrador-personagem reflete sobre o preconceito que sofria dos colegas devido ao fato de sua mãe costurar para prostitutas:

Se a mãe for puta, pra mim não tem nenhum problema, as putas são mulheres bonitas, estão sempre bem arrumadas, com roupas novas e sandálias de salto alto. A mãe do Levi é uma mulher feia e gorda, anda com vestidos velhos e ele acha que a mãe dele é melhor do que as putas. Mas nunca que é (SANCHES NETO, 2000, p. 36).

Já nos capítulos que retratam a adolescência de um Miguel cada vez mais atormentado pela orfandade paterna e revoltado com a convivência conflituosa com o padrasto, a linguagem do narrador-personagem também vai mudando de tom:

Não sou rico, não sei jogar bola, não sou bom de porrada. Estudar é minha maneira de chamar atenção (SANCHES NETO, 2000, p.114)...Era melhor no tempo em que a gente não tinha geladeira, eu não precisava suportar este filho-da-puta (Ibid, p. 125)...Sei que não adianta dizer que não vou vender porra nenhuma (Ibid, p. 127).

Mais para o fim do romance, quando Miguel vai atingindo a maturidade, a voz narrativa parece encontrar um ponto de equilíbrio com o discurso que durante todo o romance faz in(ter)ferências do que seria o ponto de vista do autor-narrador-personagem maduro que, do presente, reconstrói, reavalia e refaz a sua história. Como no trecho que segue, em que o narrador-personagem e o autor-narrador fundem-se num mesmo tom, refletindo sobre o ato da leitura:

Fico horas em silêncio acompanhando o que acontece em um romance, lendo poemas, aceitando ser o influenciado. Posso fechar quando cansado, retomar outro dia, não preciso ouvir a bulha dos oportunistas. E no final há sempre um saldo positivo. Aprendo algo, me emociono, saio um ser humano melhor. Na leitura, não há espaço pra vaidade e, de lambuja, a gente ainda ganha o hábito de refletir (SANCHES NETO, 2000, p. 171).

Essa trajetória de amadurecimento da voz do narrador não deixa de ser também um elemento nítido de ficcionalização. As alterações e alternâncias de vozes narrativas e da voz do próprio narrador criam uma polifonia narrativa, fazendo com que a obra ultrapasse os limites do relato autobiográfico, ou da literatura exclusivamente confessional. Corroborando ainda com essa constatação a visão do próprio autor sobre sua obra. Ilustrativo deste projeto literário que pretende transcender a simples confissão é, por exemplo, a resposta dada por Miguel Sanches Neto quando da publicação de seu livro de poemas *Venho de um país obscuro*, para explicar a dedicatória feita para si mesmo *in memoriam*:

As leituras mais rasas de meus livros insistem em dizer que sou um escritor autobiográfico. Que o que escrevo nada mais é do que confissão. Eu então resolvi matar o Miguel Sanches Neto para ver o que ia acontecer. Se eu está (sic) morto, acho que ficam inviabilizadas as leituras meramente autobiográficas (SANCHES NETO apud NETTO, 2005).

Evidente que o julgamento do autor sobre sua obra não deixa de ser apenas mais um entre os eventuais juízos sobre ela, no entanto a proposição autoral assim como não pode ser tomada como lei inquestionável, do mesmo modo não deve ser de todo descartada na avaliação artística. É o que propõe o crítico brasileiro Antonio Candido, em seu conhecido ensaio “A personagem do romance”:

...convém notar que por vezes é ilusória a declaração de um criador a respeito da sua própria criação. Ele pode pensar que copiou quando inventou; que exprimiu a si mesmo, quando se deformou; ou que se deformou, quando se confessou. Uma das grandes fontes para o estudo da gênese das personagens são as declarações do romancista; no entanto, é preciso considerá-las com precauções devidas a essas

circunstâncias. O nosso ponto de partida foi o conceito de que a personagem é um *ser* fictício; logo, quando se fala em *cópia* do real, não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual a um ser vivo, o que seria a negação do romance (CÂNDIDO, 2009, p.69).

É nesse pêndulo em que se equilibra toda ficção que também se instauram as autoficções, a partir desses seres fictícios que precisam ao mesmo tempo *parecer* e não *copiar* seres reais. O que cremos, no entanto, constituir uma particularização dessa tendência ficcional do romance contemporâneo é uma amplificação dessa relação paradoxal: de “uma criação da fantasia [que] comunica a impressão da mais lídima verdade existencial” (CÂNDIDO, 2009, p.54), pois ao mesmo tempo em que as autoficções aproximam-se mais dessas pessoas reais – e o recurso da incorporação de fotos ao corpo do texto ficcional é um aditivo nessa estratégia – também precisam afastar-se delas para que se construam personagens fictícios convincentes, como é o caso do Zé-Zabé e do próprio personagem Miguel em *Chove sobre minha infância*.

Desse modo, autoficções como *Chove...* parecem intensificar e complexificar ainda mais a estrutura convencional do romance que “se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (Ibid., p.55).

Certo é que poderia argumentar-se, em relação a *Chove sobre minha infância*, que o simples pacto ficcional proposto pelo autor na segunda capa do livro, na qual o paratexto contém a palavra *romance*, já seria suficiente para se orientar a leitura da obra de Sanches Neto. Entretanto, aqui mais uma vez a presença das fotos exerce função destacada neste jogo de aproximação e afastamento - ou de aproximação afastada ou de afastamento aproximado - que fundamenta a obra. Pois, a inserção dessas fotos do próprio autor e de sua família encartadas na parte central do livro não deve ser vista apenas como uma excrescência ou superfluidade, mas como um justo contrapeso, um importante contraponto em relação àquela palavra *romance* constante no início do texto. Certamente que a ausência dessas fotos em muito subtrairia ao leitor esta instabilidade que *Chove...* instaura - de se estar diante de uma obra de ficção, mas que admite um conjunto de fotos de pessoas reais em meio ao corpo ficcional do texto, ou, invertendo a equação, de se ver um conjunto de fotos reais de pessoas verdadeiras em meio às páginas de um livro de ficção.

Dessa forma, com tal estratégia, Sanches Neto opera um acréscimo na contaminação de um mundo pelo outro e vice-versa, ou seja, o romance impõe ficcionalidade às fotos reais e

as fotos reais emprestam facticidade ao romance, construindo-se desse modo as personagens de papel e carne que habitam a autoficção *Chove sobre minha infância*.

Por fim, restaria dizer que todas estas estratégias orquestradas por Sanches Neto as quais buscamos aqui analisar não geram uma obra apenas tecnicamente apurada, mas contribuem para erigir um grande e doloridamente poético romance de formação. Romance em que o personagem central cumpre um arco narrativo superando as vicissitudes de uma vocação literária nascida num mundo iletrado, mundo este que além de não oferecer subsídios para o desenvolvimento de tal vocação também se mostra plenamente hostil a este desenvolvimento. Um romance sobre a orfandade e sobre a crueldade de um destino que obriga o personagem central a viver em negativo o estereótipo de uma infância ensolarada. Um romance sobre redenção, sentimento de vingança e superação desse sentimento, tanto por parte do personagem-narrador como por parte do autor-personagem (sendo a carta admitidamente ficcional da irmã no final da narrativa um fator emblemático nesse sentido da superação do anseio de vingança).

Estas são algumas das questões de fundo suscitadas pelo romance de Sanches Neto, que mereceriam um espaço do qual não dispomos e que excedem as pretensões deste trabalho. Sendo assim, é hora de partirmos para a última sessão deste estudo e falarmos sobre *O filho eterno*, de Cristovão Tezza.

2. UM EU DESDOBRADO: o narrador-autor e o autor-personagem de *O filho eterno* de Cristovão Tezza

...O resto tá tudo ali. Ele chama de ficção.
Daniel Galera

*But you know I'm him
Everybdoy knows I'm him*
Mudy Waters

O filho eterno, publicado em 2007, é o 12º romance de Cristovão Tezza, escritor nascido em Lages, Santa Catarina, e radicado em Curitiba, Paraná, desde 1959. Esta obra consolidou (ou ratificou) o nome de Tezza entre os maiores ficcionistas surgidos no país nas últimas décadas. Todavia, *O filho eterno*, além de ser reconhecidamente um dos grandes romances de nossa literatura moderna, é também dos melhores exemplos de obra autoficcional bem realizada.

Assim como Sanches Neto, Cristovão Tezza, em *O filho eterno*, usa como substância de ficção a sua própria biografia, notadamente a relação do escritor com o filho, portador da síndrome de Down. E também como em *Chove sobre minha infância*, os episódios do romance de Tezza decalcam a vida real do autor: a paixão adolescente pela poesia, a predestinação à literatura, o envolvimento com um grupo teatral alternativo nos anos 70, o curso de letras e o mestrado na mesma área, o trabalho de professor universitário, o início da carreira literária, o casamento e o primeiro filho, que nasce com problemas congênitos. Contudo, mais uma vez aqui, as técnicas estilísticas e estratégias narrativas adotadas pelo autor ajudam a compor este universo intercambiável entre autobiografia e ficção que constitui o princípio de toda e qualquer obra autoficcional.

Dentre essas estratégias, a primeira a instaurar a ficcionalização autobiográfica em *O filho eterno* é a escolha de um narrador em terceira pessoa. Muito mais do que o paratexto na capa do livro a classificá-lo como romance, é com o desdobramento do foco narrativo da primeira para a terceira pessoa que Tezza cria uma instabilidade propícia a não lermos os episódios narrados apenas como rememoração de fatos acontecidos, mas sim como um relato em que o notório substrato biográfico estará sempre filtrado – ampliado, transformado, distorcido, transmutado... - pela lente literária.

Claro é que toda narrativa apresenta essa “capacidade de se distanciar de sua própria produção e, conseqüentemente, de se desdobrar” (RICOEUR, 2010, p.104), no entanto, acreditamos que estes desdobramentos em *O filho eterno* – e em autoficções semelhantes – não se realiza de maneira inteiramente convencional. Pois no romance de Tezza e em autoficções similares temos narradores que relatam episódios acontecidos com os próprios autores empíricos (ECO, 1994) das obras transformados em personagem, ou seja, em última instância, estamos sempre diante da sugestão de um alguém falando de si na terceira pessoa. E no caso de *O filho eterno* estas relações entrançadas e (des)dobradas entre autor, narrador e personagem protagonista se efetivam no livro por meio de uma constante alternância, ou mais que uma alternância, uma interpenetração do discurso do narrador em terceira pessoa no discurso do personagem escritor em primeira, e vice-versa:

Há um descompasso nesse projeto supostamente pessoal, mas isso *ele ainda não sabe*, ao acaso de uma vida renitentemente provisória; *a minha vida não começou ainda, ele gostava de dizer*, como quem se defende da própria incompetência (TEZZA, 2009, p. 15, grifos nossos).

Durante todo o romance se dá esta espécie de fusão entre os discursos do narrador-autor e do autor-personagem, como nos exemplos a seguir: “a minha vida não começou ainda, ele gostava de dizer” (TEZZA, 2009, p.15); “há algo incompatível entre mim e a poesia, ele se diz, defensivo” (Ibid., p.16); “eu ainda não consegui ficar sozinho, conclui, com um fio de angústia” (Ibid., p.17).

Esta interpenetração dos discursos do narrador (o ente ficcional) e do personagem-escritor (o ente biográfico), como se observará em todas as estratégias estilísticas do romance, não constitui um recurso técnico inócuo ou vazio de significado, mas evidencia e metaforiza o traspasse que se dá na obra entre o real (os episódios da vida do escritor) e o literário (a linguagem que reelabora ficcionalmente estes acontecimentos), num processo que poderíamos dizer semelhante ao que Michel Foucault chamou de “ressemantização do sujeito pelo sujeito” (FOUCAULT, 2009). Assim, esse desdobramento de eus que constitui o fundamento da obra, mais do que descrito, passa a ser encenado pela própria confecção do texto literário e pela orquestração dos discursos que o compõem. No entanto, este desdobramento não se dá apenas em relação ao narrador-autor e autor-personagem, mas também em relação ao autor-personagem e (o personagem de) seu filho, chamado Felipe. Estas duas pessoas-personagens,

em princípio tão distintas e que, com o passar do tempo (e da narrativa), se mostram tão semelhantes, também acabam por dividir e alternar a centralidade dos episódios do romance.

Vale aqui abrir um parêntese para lembrar que essa estratégia de desdobramentos de vozes e linhas narrativas Tezza já havia realizado em outros romances como, por exemplo, em *O fantasma da infância* (1994), quando o nome André Devinne é usado para designar dois personagens-narradores de duas histórias que se intercalam e, ao final, se encontram; sendo um André Devinne o escritor que, no cárcere, produz uma narrativa contando a história de outro personagem, também chamado André Devinne.

Ainda neste mesmo parêntese cremos ser importante lembrar que se a única obra autoficcional de Tezza é *O filho eterno*, a temática desses desdobramentos entre vida *versus* arte sempre se fez presente na produção do autor. Se em *O filho eterno* há esta tensão e interseção entre obra e vida, em outros livros de Tezza o mesmo diálogo também se faz notar, ainda que restrito ao plano ficcional. Vejamos o caso de *Trapo* (1988), romance em que um jovem poeta suicida deixa manuscritos que serão publicados por um professor de Língua Portuguesa aposentado, o professor Manuel, que acabará por editar dentro da narrativa uma espécie de autobiografia do jovem Trapo. Há neste livro, como em *O filho eterno*, um jogo de repulsa e aproximação entre dois personagens – à primeira vista – díspares, o velho professor e o jovem poeta, e uma bifurcação narrativa das histórias deles, em duas linhas de enredo que se alternam e se entrelaçam. Também, nesse livro, no plano ficcional, se faz notar a tensão entre a biografia e a obra do personagem Trapo. Diz o professor Manuel em determinado momento da história: “para mim, Trapo é um péssimo escritor. Se há alguma coisa interessante nele é a vida...” (TEZZA, 1995, p.97).

O mesmo tipo de desdobramento de personagens, vozes e linhas narrativas também se encontra no romance *Uma noite em Curitiba* (1995), em que o filho do professor universitário Frederico Rennon publica em forma de livro as cartas do pai que relatam o amor do mesmo por uma atriz, amor este que o conduz ao rompimento com a sociedade, o trabalho e a família, acabando por levá-lo também ao suicídio. Além de mais uma vez aqui termos este desdobramento das personagens-personalidades e das histórias de um pai e filho aparentemente tão dessemelhantes, também encontramos neste romance o tema da tensão vida *versus* obra. Diz o filho a respeito do pai por ele (auto)biografado: “a vida de meu pai, muito mais do que a obra acadêmica que ele deixou (...) tem alguns toques instigantes de beleza, de valor literário mesmo” (TEZZA, 1995, p.171).

A mesma tensão sobre disparidade entre obra e vida, só que vista por ângulo exatamente oposto encontramos, por exemplo, no romance *O fotógrafo* (2004), quando a personagem Iris, em dado momento da narrativa, ao ver fotos suas tiradas pelo Fotógrafo do título do romance, “se via assim, tão bonita no papel e tão desesperadamente inútil na vida real” (TEZZA, 2005, p.210). Essa temática da tensão entre vida real e ficção, diga-se de passagem, também aparecerá em *O filho eterno* quando o personagem do pai escritor diz ou pensa a respeito de si: “só sou interessante se me transformo em escrita” (TEZZA, 2009, p.194). Mas deixemos para abordar esta mesma citação mais adiante.

Ainda sobre esta tensão entre realidade e ficcionalização na obra de Tezza, o tema também aparece no romance *Juliano Pavollini* (1994). Neste caso não pela simbologia do ato de escrever(-se), como em *O filho eterno* ou *Trapo*, mas pela atitude de recriar os fatos e a si próprio pelo artifício da mentira, este gérmen primordial da ficção que constitui característica marcante da personagem cujo nome dá título ao livro. Juliano diz a respeito de si:

desfiei mentiras de mentirinha, em que o prazer de me tornar outra coisa que não eu mesmo era incontrolável e doce. Nada de histórias grosseiras, mas pinceladas sutis aqui e ali que me faziam um *personagem de mim mesmo*, mentiras que me davam sentido, me lapidavam a alma, quebravam arestas, defeitos e resistências, mentiras que, afinal de contas, melhoravam a espécie humana pelo menos em um exemplar: eu mesmo (TEZZA, 1994, p. 22, grifo nosso).

Registre-se, também de passagem, que a imagem de se fazer *personagem de si mesmo* igualmente aparece em *O filho eterno*, na personagem do escritor, mas também na figura do filho Felipe, que além de se tornar um personagem do romance, também se faz personagem de si mesmo em suas atitudes que mimetizam o mundo exterior:

o rosto se ilumina como o rosto de Dexter, um dos seus desenhos favoritos, e ele estala os dedos, franzindo a testa, *personagem de si mesmo*: - Hum! Boa Ideia! (TEZZA, 2009, p. 217, grifo nosso).

Bom lembrar ainda, para fecharmos este parêntese, que o romance *O fotógrafo* (2005), o qual mencionamos há pouco, também flerta com o tema da realidade *versus* a representação, neste livro temos que a lente da câmera fotográfica metaforiza um dos muitos filtros de que o artista pode lançar mão para a apreensão/substituição/reorganização/subversão do real. Neste caso, o mundo retratado pela lente da câmera fotográfica não deixa de ser uma particularização, um recorte do mundo, que, na verdade, pode ser visto como a constituição de

uma alteridade, como a criação de um outro mundo. E é neste entremeio equidistante dos mundos real e ficcional, nesta fronteira, estreita e nebulosa, que estaria, segundo o crítico Wilson Martins, uma das principais virtudes do escritor Cristovão Tezza, que “se caracterizaria, antes, como romancista do olhar ou da visão, vendo a realidade através das lentes imaginárias da literatura” (MARTINS, 2009).

Voltando a falar especificamente sobre *O filho eterno* e sua construção autoficcional, em síntese, o enredo do romance acompanha a trajetória de um personagem que desde a adolescência quer se tornar escritor, este personagem não é denominado na narrativa, mas por meio daqueles *operadores de identificação*, mencionados por Colonna e Klinger, temos a certeza de se tratar do próprio autor do livro, pois ambos, personagem e autor, partilham de identificações incontestes, como o fato de que as primeiras obras publicadas pelo personagem, *O terrorista lírico*, *Ensaio da Paixão*, *Trapô*, coincidem com as obras também publicadas na vida real por Cristovão Tezza.

A narrativa tem início quando o personagem-autor está com 28 anos e sua mulher se encontra prestes a dar à luz o primeiro filho do casal. A partir daí somos conduzidos por e para estes desdobramentos de eus no discurso narrativo que encenam o princípio de estruturação do livro, a começar pelo desvio do foco narrativo da primeira para a terceira pessoa, como já mencionado. Tal desdobramento e tal deslocamento planejados por Tezza, entre outras funções, abrem caminho para algo que se torna um dos elementos centrais da obra: a crueldade que o narrador endereça ao filho e, principalmente, a si mesmo, ou ainda, ao personagem do filho e à personagem do escritor e pai:

...e o que ele tem? Nada. Vive às custas da mulher, jamais escreveu um texto verdadeiramente bom, sofre de uma insegurança doentia e, agora, tem um filho que, se sobreviver, o que é pouco provável, será uma pedra inútil que ele terá de arrastar todas as manhãs...(TEZZA, 2009, p.53).

Esta crueldade com que o narrador-autor mira o autor-personagem já se dá desde os primeiros momentos da narrativa, quando, por exemplo, o escritor está levando a mulher à maternidade e naquele discurso simbiótico de narrador e personagem alternando-se e fundindo-se, temos o narrador revelando aquilo que o personagem escritor pensa a respeito de si: “Não: ele está em outra esfera da vida. Ele é um predestinado à literatura – alguém necessariamente superior, um ser para o qual as regras do jogo são outras” (TEZZA, 2009, p.10). Em momentos como este é nítida a ironia com que o narrador retrata a arrogância

juvenil do escritor e, ao longo de toda a narrativa, tal postura se constituirá numa prática constante: o narrador-(autor) zombando, acusando, diminuindo seu (eu)-personagem.

Certo é que tal procedimento na Literatura não configura nenhuma novidade, porém aqui também parece haver uma particularidade de *O filho eterno* - e das autoficções – em relação a outros tipos de obras ficcionais. Sabemos que não é incomum na ficção romanesca termos, por exemplo, um narrador em 3ª pessoa zombando de suas personagens – como é o caso, inclusive, da própria novela *Candido, ou O otimismo*, de Voltaire, intertextualizado no romance de Tezza, em que a figura do professor Pangloss é impiedosamente ironizada e ridicularizada pelo narrador do livro. Do mesmo modo, não é difícil encontrar na história da ficção, obras em que um narrador-personagem use de autoironia para rebaixar-se e zombar de si próprio, caso clássico do nosso Brás Cubas em suas *Memórias Póstumas*... Entretanto, o recurso de uma autoironia, rebatida, por assim dizer, de um narrador ridicularizando e criticando a si mesmo em 3ª pessoa – como que a juntar os dois procedimentos anteriormente mencionados - nos parece algo tão mais raro de se achar no passado quanto mais recorrente nas autoficções do presente. Daí julgarmos esta forma oblíqua de autocrítica, autoironia e autoimpiedade, uma particularização de autoficções contemporâneas e, especialmente, de *O filho eterno*.

Apenas para citar um exemplo semelhante ao que ocorre no romance de Tezza, podemos falar do caso, aqui já mencionado, do escritor sul-africano e vencedor do prêmio Nobel, J. M. Coetzee. Em sua trilogia denominada *Cenas da vida na província* (dividida nos volumes *Infância*, *Juventude* e *Verão*), pela qual Tezza admite ter sido influenciado, Coetzee usa do mesmo artifício narrativo utilizado em *O filho eterno*, ou seja, deslocar a narrativa autobiográfica para um narrador em 3ª pessoa, assim como também, a partir daí, facilitar uma forma de autocrítica ao mesmo tempo direta e indireta. No romance de Coetzee, *Juventude*, encontramos a seguinte reflexão:

Quanto à impiedosa honestidade, impiedosa honestidade não é um truque duro de aprender. Ao contrário, é a coisa mais fácil do mundo. Como um sapo venenoso não é venenoso para si mesmo, assim também se aprende a desenvolver uma pele grossa contra a própria honestidade (COETZEE, 2010, p.180).

Nesse sentido, se a impiedosa honestidade, a crueldade para consigo mesmo realmente não constitui *um jogo duro de aprender*, como diz o narrador-autor de *Juventude*, no caso de *O filho eterno*, podemos dizer que temos essa impiedade num nível ainda mais

agudo, pois esta visão impiedosa e cruel não se dirige apenas do autor (narrador) para consigo mesmo (personagem), mas, como já dissemos, tal olhar impiedoso também se volta para o próprio (personagem do) filho portador da Síndrome de Down.

Assim, quando o escritor descobre que seu filho é, nas palavras dele, “mongoloide”, o pai começa a ter pensamentos como o de que até a morte do bebê seria mais aceitável do que aquela situação. Diz ao mesmo tempo sobre si (narrador-autor) e para si (personagem-escriptor): “isso [a doença] é pior do que qualquer outra coisa, ele concluiu – nem a morte teria esse poder de me destruir. A morte são sete dias de luto, e a vida continua. Agora não...” (TEZZA, 2009, p.31).

E desse modo vão se sucedendo os momentos em que o escritor destila reflexões terríveis sobre o filho recém-nascido, aflorando sentimentos de recusa, vergonha, revolta e perplexidade. Este mix de sentimentos se externa como no trecho a seguir:

Recusa. Recusar: ele não olha para a cama, não olha para o filho, não olha para a mãe, não olha para os parentes, nem para os médicos – sente uma vergonha medonha de seu filho e prevê a vertigem do inferno em cada minuto subsequente de sua vida. Ninguém está preparado para um primeiro filho, ele tenta pensar, defensivo, ainda mais um filho assim, algo que ele simplesmente não consegue transformar em um filho (TEZZA, 2009, p.32).

O escritor descreve os portadores da Síndrome de Down e consequente seu filho futuramente como:

Crianças cretinas – no sentido técnico do termo -, crianças que jamais chegarão à metade do quociente de inteligência de alguém normal (...) São caturros e teimosos – e controlam com dificuldade os impulsos, que se repetem, circulares (...) E são crianças feias, baixinhas, próximas do nanismo – pequenos ogros de boca aberta, língua muito grande, pescoços achatados, e largos como troncos (...) aquela criança horrível já ocupava todos os poros da sua vida (TEZZA, 2009, pp. 34-35).

A culminância dessa frieza e crueldade para com o filho talvez esteja na constatação, após algum tempo do nascimento, de que as crianças com Down tendem a morrer cedo. Tal pensamento vai sendo repetido pelo personagem do escritor como um mantra de alívio:

sim, as crianças com Síndrome de Down morrem cedo [...] e daí à morte – às vezes é uma questão de horas, ele calculava. E há mais, entusiasmou-se: quase todas têm problemas graves de coração [...] é triste, mas é real. Anotaram no caderno? E há milhares de outros pequenos defeitos de fabricação (TEZZA, 2009, p. 35) [...] mas esse fato, essa morte anunciada, parecia-lhe, nesse momento, o único lado bom de sua vida (Ibid., p. 38).

Por certo que esta visão e atitude irão se transfigurar ao longo da narrativa e ao fim e ao cabo *O filho eterno* não deixa de ser uma história de redenção, não do menino, obviamente, mas do pai. No transcorrer da história temos essa visão de um pai infantil e egoísta amadurecendo o (e no) convívio com o filho deficiente. Aos poucos, depois de descobrir que a criança não tinha problemas graves de saúde, especialmente a suspeita de cardiopatia que não se comprova, o pai, “mesmo sem saber, começa a ter uma ideia de filho” (TEZZA, 2009, p.68). O escritor principia a acompanhar tratamentos e terapias de aprendizagem para o menino e a acidez dos primeiros pensamentos lenta e gradualmente vai se amainando. Como quando ele leva o filho a uma das escolas que Felipe frequentará e “pela primeira vez sente que seu filho é um indivíduo, o que o surpreende como se mentissem” (Ibid., p.86). Até que chegamos ao episódio emblemático dessa aproximação, quando o menino desaparece do apartamento da família e o desespero do pai para encontrá-lo revela que aquela aversão ao filho se convertera em um indisfarçado e profundo afeto. O narrador expõe a reflexão do pai, quando ainda não sabe do paradeiro do menino, da seguinte forma: “o mesmo filho que ele desejou morto assim que nasceu, e que agora, pela ausência, parece matá-lo” (Ibid., p.169). Essa trajetória de aproximação e redenção chega a um dos momentos mais tocantes do livro quando o narrador revela as conjecturas do escritor:

Por isso bebe, dramatiza ele, com uma risada, abrindo uma cerveja. Que terá de largar um dia, ele imagina, como largou o cigarro anos atrás, para nunca mais – eu tenho que viver mais que meu filho, ele sonha, para jamais deixá-lo sozinho: só eu o conheço, ele se diz, sem perceber, inocente, a estupidez de suas palavras (TEZZA, 2009, p.201).

E aqui julgamos indispensável abordar o caso da confecção do tempo da narrativa dentro do romance de Cristovão Tezza. Como pode ser observado no trecho acima citado, apesar do enredo seguir em sua macroestrutura uma sequência cronológica que vai do nascimento até os 26 anos de Felipe - com interferências em *flashbacks* do passado do escritor; em sua microestrutura, no entanto, os segmentos discursivos de *O filho eterno* apresentam um constante emaranhamento temporal. No excerto acima podemos observar claramente esta mixagem entre o tempo presente da enunciação (“por isso bebe, dramatiza ele”), o tempo passado (“como largou o cigarro anos atrás”) e o tempo futuro (“terá de largar um dia [...] para nunca mais”).

Tal estratégia de estruturação do discurso narrativo se faz notar em todo o romance, numa tentativa bem sucedida de apresentar os tempos presente, passado e futuro como que de maneira concomitante, sendo o presente da narração incessantemente costurado por *flashbacks* e *flashforwards*, como pode ser observado no trecho a seguir:

... nada mais será normal na sua vida até o fim dos tempos (*flashforward*). Começa a viver pela primeira vez, na alma a angústia da normalidade (*presente da narrativa*). Desde que o pai morreu, muitos anos antes, seu padrão de normalidade se quebrou (*flashback*). (TEZZA, 2009, p.40).

Ou ainda em outro momento:

Ele divaga (*presente da narrativa*), criando ele mesmo uma síndrome que será cada vez mais intensa em sua vida, (*flashforward*) a crescente incapacidade de concentração para ouvir alguém mais demoradamente (...) Apenas seis anos atrás estava na biblioteca da Universidade de Coimbra, em Portugal, lendo ‘O homem revoltado’, de Alberto Camus, e ‘A origem da tragédia’, de Nietzsche (*flashback*). Ele calcula o mês, olhando o teto, lâmpadas de luz fria: (*presente da narrativa*) sim, foi nessa mesma época. Os anos de formação (*flashback*). Ele imagina (*presente da narrativa*), antecipando rapidamente a própria velhice (*flashforward*). (TEZZA, 2009, p. 90).

É importante ressaltar que este desdobramento temporal, assim como o desdobramento dos discursos e personas do narrador-autor e do autor-personagem, não consiste num requinte formal vazio, num virtuosismo técnico que se encerra em si mesmo, mas, pelo contrário, constitui uma forma de, novamente, encenar um dos princípios estruturais do romance. Isto é, a confluência temporal orquestrada em *O filho eterno* funciona como metáfora da própria condição do filho com Síndrome de Down, para quem a vida é um eterno tempo presente. A Síndrome também conhecida como Trissomia do cromossoma 21, dentre outras características, faz com que seus portadores tenham uma percepção temporal praticamente restrita ao presente – com dificuldades de retenção de eventos passados e projeções futuras -; nas palavras do autor-narrador-personagem, eles são “incapazes de abstração, esse milagre que nos define; e cuja noção do tempo não irá muito além de um ontem imemorial, milenar, e um amanhã nebuloso. Para eles, o tempo não existe” (TEZZA, 2009, p.34). Daí a inferirmos que o romance de Tezza seja, essencialmente, um romance sobre o tempo, sobre sua passagem e sua ação sobre o homem, sobre as tentativas de domesticá-lo, mas, principalmente, um romance sobre o tempo a partir de uma perspectiva tão peculiar como a dos portadores da Trissomia do cromossoma 21.

Logicamente que tal sugestão de uma abordagem temporal já se encontra no próprio título do livro, com seu adjetivo remetendo a um tempo absoluto e imensurável. Todavia, a temática do tempo, muito além da sugestão no título, estará não só representada na organização do discurso narrativo como também se faz presente em inúmeros momentos nos quais narrador-autor e autor-personagem exercitam a reflexão sobre a ação, a passagem e a conceituação do tempo.

No caso da representação do tempo pela organização do discurso narrativo, poderíamos transcrever mais um entre tantos trechos em que tal mecanismo se manifesta de maneira mais evidente:

Talvez – às vezes ele *pensará, muitos anos depois* – a culpa *seja* dessas sessões de multiestímulo. Jamais *saberá*: o tempo *é* irredimível. Nada do que *foi* poderia ter sido; *faça* sua escolha; sua escolha; *é* só uma, *fique* tranquilo; não *há* segunda chance, não *há* outro tempo sobre esse tempo – *lembrou* do irmão, *agora*, quando *prepara* o projetor de slides que *ganhou* dele (TEZZA, 2009, p.106, grifos nossos).

Ou ainda quando o pai reflete sobre o envelhecimento do filho, e, mais uma vez, o discurso narrativo procura não só falar do assunto, mas também busca mimetizar a forma como o tempo supostamente é percebido pelo personagem do filho:

Passaram-se anos.

Parece que o pai *havia* entrado em outro limbo de tempo, em que o tempo *passando*, *está* sempre no mesmo lugar (...) o seu filho não *envelhece*. E além da cabeça, que é sempre a mesma, pelos meandros insondáveis da genética, ele *crescerá* pouco, vítima de um nanismo discreto. Peter Pan, *viverá* cada dia exatamente como o anterior – e como o próximo. Incapaz de entrar no mundo da abstração do tempo, a ideia de passado e de futuro jamais se ramifica em sua cabeça alegre. Ele vive toda manhã, sem saber, o sonho do eterno retorno (TEZZA, 2009, p.183, grifos nossos).

Já no caso das reflexões sobre o tempo, são igualmente numerosos os momentos em que narrador-autor-personagem tece considerações sobre o tema:

Todas as pessoas – ele pensa olhando o mar no belo caminho de volta, a criança no colo – estão no limite, permanentemente no limite de si mesmas; e, no entanto do outro lado está apenas o tempo. Um passo em frente é o tempo que ele leva. Fecha os olhos e refugia-se no tempo: nada do que não foi poderia ter sido, e novamente se irrita. Não se pode ser apenas isso. Mas é um bom alibi, uma espécie de repouso: relaxe; o tempo está escorrendo. O tempo não pode fazer nada contra você, ele pensa, além de envelhecê-lo, e a essa altura isso é muito bom... (TEZZA, 2009, p.79).

Ou ainda, em outro momento da narrativa:

A ideia do tempo – não, a presença física do tempo mesmo – só é percebida integralmente quando o próprio tempo, de fato, começa a nos devorar. Antes disso (ele divagará anos depois), o tempo é a marcação do calendário e mais nada; durante um bom período da vida parece que há uma estabilidade, uma espécie tranquila de eternidade que escorre em tudo que pensamos e fazemos. Derrotamos o tempo; corremos mais rapidamente que ele (...) uma corrida contra o tempo, sim, mas nessa época o tempo ainda está imóvel, o que facilita as coisas (TEZZA, 2009, p.99).

As abstrações sobre o tema, desencadeadas a partir da relação do filho – que se reflete também na relação do pai – com o tempo vão se desfiando por toda a narrativa, como quando o pai começa a perceber que o filho vive “um universo duplo esmagado por um intransponível instante presente” (TEZZA, 2009, p.83), e que para ele “o tempo será sempre um presente absoluto” (Ibid., p.130), de forma que Felipe viverá sempre “como se cada instante da vida suprimisse o instante anterior” (Ibid., p.137) e que na cabeça do menino “tudo está em tudo, ao mesmo tempo” (Ibid., p.208).

Esta relação do filho com o tempo acabará por influenciar também a visão do autor-personagem sobre o tema, pois com o menino o pai revela ter aprendido “a intensidade da expressão ‘para sempre’” (TEZZA, 2009, p.30). Ou ainda quando reflete que:

O problema é justamente o contrário: não há explicação alguma. Você está aqui por uma soma errática de acasos e de escolhas, Deus não é minimamente uma variável a considerar, nada se dirige necessariamente a coisa alguma, você vive soterrado pelo instante presente, e a presença do Tempo – essa voracidade absurda – é irredimível, como queria o poeta (TEZZA, 2009, p.93).

Todavia, esta influência do filho sobre o pai no que concerne às questões sobre o tempo não será a única, pois além de ser um romance sobre o tempo, *O filho eterno* é, também, e, sobretudo, um romance sobre o improvável espelhamento, cujo desenho se faz ao longo da narrativa, entre as personagens do pai autor e do filho Felipe. Sendo que a sugestão dessa relação especular já se sugere numa das epígrafes que abrem o romance, na qual temos a citação de Kierkegaard a dizer que “*um filho é como um espelho no qual o pai se vê, e, para o filho, o pai é por sua vez um espelho no qual ele se vê no futuro*”.

Evidente, porém, que este espelhamento se mostra de pronto o mais improvável, quando não impossível. Pois, como um escritor verá no filho com Down um reflexo de si? Como seguir com aquela criança a eterna trajetória da expectativa paterna de querer

reconhecer-se no filho “como queria o seu pai e o pai do seu pai até o início e o fim dos tempos” (Ibid., p.214)? Como identificar-se o pai autor com um filho que nunca “colocará aqueles óculos gigantes e sairá lendo *A montanha mágica*” (Ibid., p.107)? Como o escritor se reconhecerá num filho que se o pai “escrever um livro sobre ele, ou para ele (...) ele jamais conseguirá lê-lo” (Ibid., p.74)?

Este improvável reflexo, todavia, começa primeiro a se mostrar em negativo, por assim dizer, no sentido em que a imagem do filho deficiente começa a evidenciar a não normalidade do próprio pai. O escritor, no trato com o menino e com o passar dos anos, vai apalpando constatações de que “o problema não é o filho; o problema é ele” (TEZZA, 2009, p.68), e de que “quem precisa de normalidade é o pai, não o filho” (Ibid., p. 127), pois muitas vezes o filho “sim, parece uma criança normal. Ele é que não parece normal” (Ibid., pp. 129-130), ou ainda que talvez “ele mesmo que precise de tratamento, não o filho” (Ibid., p. 142).

Esta percepção de si que começa a se aclarar a partir da imagem do filho vai também ampliar-se para a constatação da influência e da ação *educadora* do filho sobre o pai, mais do que o provável contrário: “talvez seja a criança que, do seu silêncio, esteja comandando os gestos cadenciados, quase militares, dos três adultos em torno dela, e o pai lembra a piada dos pombos que adestram os humanos – e sorri” (Ibid., p.97). Pois assim, “sub-repticiamente, a tentativa de acompanhar o menino exerceu também uma influência inversa, a do filho sobre ele” (Ibid., p.192).

Dessa forma o jogo de espelhos começa a adquirir outro contorno. Se num primeiro momento temos o filho como impossível reflexo do pai, mas que acaba por ajudar a revelar o próprio pai a si mesmo, exercendo inclusive inegável influência sobre a figura paterna, num segundo momento, veremos este caminho se completando quando o pai passa a reconhecer não só a influência do filho sobre si como também começa a reconhecer-se na figura deste filho. Este arco se fecha no momento em que o pai passa a ver sua imagem refletida na imagem do filho e/ou vice-versa. O pai principia, então, a enxergar naquele filho, aparentemente tão distinto dele, um igual, um reflexo de si.

Tal percepção se principia pela questão da normalidade, quando o escritor reconhece que “desde que o pai morreu, muitos anos antes, o seu padrão de normalidade se quebrou. Tudo o que ele fez desde então desviava-o de um padrão de normalidade” (Ibid., p.40). O pai também percebe no processo do filho de se estabelecer e de se firmar no mundo um espelhamento das tentativas dele mesmo de se autoafirmar no mundo adulto e no mundo da

escrita: “ele ri, imaginando-se no lugar do filho, coordenando braços e pernas para ficar em pé no mundo com um pouco mais de segurança” (TEZZA, 2009, p.130). O personagem-autor percebe igualmente que a recusa inicial ao filho teria a ver com o seu “horror ao espelho – a incapacidade de reconhecer no outro a semelhança” (Ibid., p.168).

E assim, as semelhanças entre o pai e o filho vão se avultando, como na atitude de fuga do menino para o mundo interior de suas fantasias que seria um reflexo da fuga do pai para o mundo interior da solidão da escrita e da criação ficcional. Assim como o pai, o filho “prefere esse refúgio, esse mergulho em suas próprias histórias repetições de heróis e de figuras míticas da televisão, ao contato com outras crianças” (TEZZA, 2009, p.191).

A eterna infância do filho e seus círculos de repetições também espelhariam o andar em círculos da produção ficcional do pai autor em seus primeiros anos de produção:

os livros são diferentes uns dos outros, mas ele parece não aprender nada com a experiência, movendo-se em círculos, ele mesmo uma expressão ampliada do seu filho, envolto sempre no próprio labirinto [...] é um homem teimoso. Disfarça o orgulho descomunal de suas qualidades imaginárias com um jeito bonachão... (TEZZA, 2009, p.193).

A questão da teimosia igualmente espelha as figuras do pai e do filho:

Pensa na teimosia: o seu filho é teimoso. Faz parte da síndrome, ele sabe, a circularidade dos gestos e das intenções, que se repetem intensivamente como um disco riscado que não sai da curva – mas o pai também é teimoso, e mais obtuso ainda, porque sem a desculpa da síndrome. Na verdade, protege-se na teimosia... (TEZZA, 2009, p.129).

Assim esta teimosia que aproxima ambos eclode numa cena na qual o pai tenta à força retirar do carro o menino Felipe que teima em não sair agarrando-se ao volante do automóvel. Semelhante ao filho, o pai também “não consegue sair de seu próprio mundo, que em momentos entra em compulsão circular (...) pai e filho são parecidos, espelham-se naquele instante violento e absurdo” (Ibid., p.163).

A partir de dado momento do romance este espelhamento entre pai e filho começa também a ser encenado no enredo por uma bifurcação narrativa, pois a obra passa a apresentar duas linhas de narração: o tempo posterior ao nascimento do filho (a entrada tardia do escritor, aos 28 anos, na vida madura) e o tempo da história do personagem-escritor anterior ao nascimento do filho (sua adolescência e início de juventude). Ao bifurcar a linha narrativa, reforça-se a simbologia especular do duplo, do reflexo, da imagem (des)dobrada que marca

todo o princípio de estrutura do romance, como já vimos em outros aspectos analisados anteriormente.

Assim, a relação do escritor, quando jovem, com o teatro se vê refletida na incursão do filho, décadas depois, como ator no teatro infantil da escola em que estuda, bem como a prática da pintura exercida pelo filho se mostra um reflexo das tentativas do pai na juventude em pintar e reproduzir quadros famosos: “agora vê o filho fazendo o mesmo que ele fazia: copiar, não quadros, mas o que parece a realidade [...] a imagem distorcida por um olhar incapaz de criar relações hierárquicas no mundo” (TEZZA, 2009, p.196).

No entanto, o maior reflexo que se pode observar entre a trajetória vivida pelo pai e a vivida pelo filho se encontra no fato de que, ao final, ambos acabam por assumir a mesma profissão, ou caso Felipe não possa ser considerado um pintor profissional, ao menos os dois assumem o mesmo canal de interpretação e interação com o mundo: ambos se tornam, em última instância, artistas. Diz o pai a respeito dos quadros do filho:

a pintura do filho vai além do mero artesanato repetido de formas. Ele já tem um estilo, uma marca inconfundível que vem do desenho e passa à pintura; ele tem, nos limites de sua síndrome, uma visão de mundo, e seu trabalho a expressa (...) Felipe gosta de afirmar aos outros (quando está concretamente diante de um quadro dele, porque é só então que ele lembra) que é um ‘artista plástico’” (TEZZA, 2009, p.212).

Neste sentido, uma imagem-síntese destas relações de espelhamento das e nas trajetórias de pai e filho se encontra no momento em que Felipe usa para seus desenhos - que posteriormente desencadearão suas pinturas - os versos das folhas de rascunho dos romances escritos pelo pai:

Os papéis voam. Por economia, e por um certo senso de camponês de que o papel é produto comparável ao ouro e à prata, a ser tratado com carinho e respeito (até hoje não consegue jogar fora uma folha escrita apenas pela metade – dobra em duas, e das sobras em branco que se acumulam na gaveta faz um bloco de anotações preso num clipe), o pai começa a lhe dar folhas usadas, para que ele desenhe no verso, entre elas originais e cópias datilografadas de seus romances já publicados, até que a mãe é chamada à escola para um encontro com a diretora. Um colega de escola levou pra casa, de presente, um desenho de Felipe, e no verso havia trechos cabeludos de *Aventuras provisórias*, palavrões escabrosos e uma cena de sexo. Desde então, ele confere cuidadoso as páginas que passa ao filho, não por ele, que não pode lê-las, mas pelos outros. Talvez fosse o caso de ele não escrever mais essas cenas, brinca o pai, quase a sério (TEZZA, 2009, p.197).

Assim o arco se fecha. Daquela supostamente impossível, ou minimamente provável similaridade e identificação consumam-se o duplo e o reflexo incontestável entre pai e filho. E nesta imagem da obra do pai e do filho dividindo os lados opostos do mesmo papel para produzirem, cada um à sua maneira e com suas possibilidades, uma forma artística de entender e dizer o mundo, acreditamos estar uma metáfora que encerra e condensa estas relações de oposição aparente e espelhamento incontestado entre as vidas e produções do personagem-Tezza e do filho-Felipe. (Sem deixar de constar na cena a influência do filho na vida - e obra - do pai, sugerida pela possibilidade deste repensar sua escrita em virtude do episódio vivido na escola do filho).

E neste ponto em que falamos dos desenhos do filho e da escrita do pai como metáfora do espelhamento de suas vidas, cremos que se pode finalmente chegar à simbologia do próprio ato de escrita do livro. A grande singularidade desta autoficção produzida por Cristovão Tezza, em nosso modo de entender, está na inscrição deste filho real no universo ficcional, como se o ato de escrever a obra se configurasse numa espécie de segundo reconhecimento de paternidade por parte do escritor em relação a Felipe. Assumir este filho, supostamente tão inverso a si, em uma obra ficcional, adquire para o escritor Tezza certamente proporções equivalentes à aceitação e reconhecimento do filho Felipe na vida real.

Cremos que tal inferência encontra respaldo quando observamos o movimento que se dá em relação à escritura ou *inscritura* do filho no universo literário ficcional. Senão, vejamos uma das primeiras cenas do livro, na qual temos o desespero do pai-escritor para não deixar publicar em uma revista o poema que havia feito em homenagem ao filho que estava para nascer. Quando nasce o menino imperfeito, o pai renega o poema, *O filho da primavera*, que fizera para a criança e tenta impedir a publicação do texto. Dá-se a entender por esta atitude que, para o personagem-autor, publicar o poema constituiria uma ação ainda pior do que *inscrever* o filho na vida, deixar publicar o texto seria uma forma de *inscrever* aquele menino deficiente na Literatura.

Lembrou, em pânico, do poema (...) que lhe ressurgiu súbito inteiramente ridículo, patético, o horror do texto ruim, do mau gosto (...) desabando na cabeça e na memória (...) teria de suportar aquilo impresso (...) um poema meloso para um filho retardado. Era preciso impedir a publicação daquilo (TEZZA, 2009, p.44).

Do mesmo modo, talvez a ratificar a afirmação de Umberto Eco (1994) de que a *verdade ficcional* pode ser mais sólida e indubitável que a *verdade do mundo real*, o personagem-escritor percebe a ausência da síndrome de Down na história da Literatura:

...não há mongoloides na história, relato nenhum (...). Leia os diálogos de Platão, as narrativas medievais, *Dom Quixote*, avance para a *Comédia Humana* de Balzac, chegue a Dostoiévski, nem este comenta, sempre atento aos humilhados e ofendidos, os mongoloides não existem. (...) Em todo o *Ulisses*, James Joyce não fez Leopold Bloom esbarrar em nenhuma criança Down, ao longo daquelas 24 horas absolutas. Thomas Mann os ignora rotundamente (...) (TEZZA, 2009, p. 36).

Fica por trás dessa constatação a hipótese de que se não existe na Literatura, se não teve importância para entrar no mundo da ficção, talvez isso se devesse pela sua desimportância no mundo real. Evidente que o ato de escrita do livro e a construção ficcional do personagem por Tezza a partir do filho Felipe irão de encontro a esta suposição inicialmente esboçada.

Nesse sentido, esta bem arquitetada autoficção produzida por Cristovão Tezza se insere na tradição da literatura brasileira - e mundial - como uma obra que não apenas traz à luz um tema ausente na ficção literária como também, ao fazê-lo, constrói uma das grandes personagens de (nossa) ficção contemporânea, sendo este (inédito?) personagem Felipe, um portador da Síndrome de Down, o menino que no livro passa por um processo de aquisição de identidade e conduz igualmente o pai a um processo de identificação com ele. Estes processos somados levam Felipe não somente a se *inscrever* na história do próprio pai, como, pela obra que este pai escreve sobre ele, a também *inscrever-se* na história da Literatura.

No caminho inverso daquela atitude desesperada para não publicar o menino por meio do poema *O filho da primavera*, o pai-autor vem a publicar, décadas mais tarde, o menino no romance *O filho eterno* e acaba por eternizar o filho (o trocadilho é óbvio, mas julgamos pertinente), fazendo com Felipe aquilo que o autor costumava realizar apenas consigo mesmo. Afirma o narrador-autor-personagem: “só sou interessante se me transformo em escrita, o que me destrói sem deixar rastro, ele imagina, sorrindo, antevendo algum crime perfeito” (TEZZA, 2009, p.194). Num símbolo final dos desdobramentos, espelhamentos, de identidade e identificação, presentes na obra, ambos, pai e filho, Tezza e Felipe, personagem-autor e filho-personagem, nas páginas do mesmo livro, viram escrita.

Considerações últimas

Pouco ou nada resta a dizer sobre o que julgamos ser a importância da tendência das autoficções no romance contemporâneo. Qualquer coisa que se diga aqui seria repisar os mesmos argumentos e dados expostos e dispostos ao longo deste trabalho.

Talvez aindaoubessem algumas articulações possíveis entre as duas obras elencadas para análise, como forma de uma vez mais ratificar a escolha de ambas. Assim, além de serem duas obras indubitavelmente autoficcionais, pensamos haver bem mais em comum entre os dois livros. Num, um filho que queria ter o pai vivo; noutro, um pai que queria ver o filho morto. Duas obras que, de certa maneira, podem ser consideradas romances de formação: de um lado, o menino de *Chove sobre minha infância* construindo-se pela presença do pai ausente e, de outro, o homem intelectual de *O filho eterno* sendo (re)educado e amadurecido pelo filho deficiente. Em ambos, não só os autores se transmutam em personagens de suas próprias obras, mas também se valem de seus familiares para transpô-los para o universo ficcional, tornando-os personagens ficcionais convincentes. Ambas as histórias apresentando enredos de (re)encontro em relação ao outro e de redenção em relação a si. E aqui pensamos ser interessante retomar ainda que muito brevemente um elemento central em torno das autoficções – a questão do narcisismo.

Tendo em vista os dois romances tomados para análise neste estudo, vale perguntar, onde estaria nestas obras aquele *narcisismo a frio* do qual procurava se defender José Saramago em seus *Cadernos...*? Seriam estes romances apenas exemplos de *umbiguismos literários*, simples sintoma destes tempos de espetacularização desmedida? Estaria mesmo a Literatura dita séria e seus autores rendendo-se, deslumbrando-se e sendo cooptados por esta conjuntura contemporânea?

Ou tais obras - exemplo de amostragem do que cremos se observar nas autoficções de modo geral – e tais autores, ao falarem de si, não estão exatamente falando também e igualmente do outro; e com estas produções que partem de si não estão estes escritores também e igualmente buscando e indo ao encontro do outro, como sugere Gilles Lipovetsky? Nestas autoficções, o falar de si não seria também um caminho para falar e se aproximar daquele outro, que muitas vezes é o seu aparente oposto (o padrasto inculto e avesso à cultura do menino vocacionado à literatura; o filho com problemas mentais que jamais poderá ler os livros do pai escritor)?

Reafirmamos, em vista disso, acreditar que a *grande* Literatura – notadamente a autoficção – estaria subvertendo, a partir de dentro, esta lógica exibicionista dos dias de hoje, falando a partir de si para um inexorável encontro com o outro, tratando de questões humanas profundas, buscando dar as respostas ou fazer as perguntas que só ela pode dar e fazer ao mundo contemporâneo, pescando leitores além dos mares dos iniciados, abrindo espaços para permanecer viva, para permanecer relevante...

Referências

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003.
- ALVAREZ, A. *A voz do escritor*. Tradução Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2010.
- AVOUAC, Cécile. *L'auteur comme personnage: les pratiques d'autofiction dans le Roman contemporain chez Colette et Philip Roth*. Sarrebruck: Éditions Universitaires Européennes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. Introdução e tradução Paulo Bezerra. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- _____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução Paulo Bezerra. 4.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 3.ed. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- BARZILAI, Maia. On exposure: photography and uncanny memory in W. G. Sebald in Die Ausgewanderten and Austerlitz. In: DENHAM, Scott D.; MACCULLOH, Mark Richard (Org.). *W. G. Sebald: history, memory, trauma* (Interdisciplinary German Cultural Studies, v.1). Berlin: Walter Gruyter GmbH & Co., 2006.
- BARTHES, Barthes. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *A preparação do romance I: da vida à obra*. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Náthalie Léger. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Tradutora Maria João Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BENJAMIM, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov In: *Magia e técnica, arte e política*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLOOM, Harold. *Como e porque ler*. Tradução José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*, São Paulo: Cia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

_____. *O direito à literatura*. Vários escritos. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. [et al] *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

COETZEE, J. M. *Mecanismos internos: ensaios sobre literatura (2000-2005)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Infância: cenas da vida na província*. Tradução Luis Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Juventude: cenas da vida na província*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Verão: cenas da vida na província*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

COLONNA, Vincent. *Autofiction e autres mythomanies littéraires*. Auch Cedex (France): Éditions Tristram, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Tradução Laura Taddel Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CONY, Carlos Heitor. *Quase memória: quase-romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DEBORD, Guy, 1931-1994. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DE MAN, Paul. *Autobiografia como des-figuração*. Disponível em: <<http://www.culturaebardbarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.UPwUIR37I6k>>. Último acesso em 21 jan. 2013.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Gallimard, 2001.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EAKIN, Paul John. *How our lives become stories: making selves*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1999.

_____. *Living Autobiographically: how we create identity in narrative*. Ithaca, NY: Cornell UP, 2008.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?: contribuição à teoria do romance*. Tradução Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. *Trincheiras de sonho: ficção e cultura em Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.

FREIRE-COSTA, J. *Violência e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1984.

FONSECA, Rubem. *O romance morreu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FOSTER, Hal. *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*. Cambridge and London: MIT Press, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A escrita de si: ditos e escritos. Ética, sexualidade e política*. Organização e seleção de textos, Manoel de Barros da Motta. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. vol.5. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

FUENTES, Carlos. *Geografia do romance*. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GASPARINI, Philippe. *Est-il je?: roman autobiographique et autofiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

GIDDENS, A. *Modernidade e identidade*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GIDE, André. *Os moedeiros falsos*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1987.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras; inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KUNDERA, Milan. *A imortalidade*. Tradução Teresa Bulhães Carvalho Fonseca e Anna Lucia Monjen de Andrada. 1ª Ed. São Paulo: Círculo do Livro Ltda, 1995.

LASCH, Christopher. *A cultura do narcisismo*. Tradução Ernani Pavanelli. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1983.

LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Editora Nacional/EDUSP, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Jovita Maria G. Noronha (Org). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. *O controle do imaginário e a afirmação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LIPOVETSKY, G. *Os tempos hipermodernos*. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LOPES, Denilson. Por uma crítica com afeto e com corpo. *Revista Grumo*, n.2, Buenos Aires/Rio de Janeiro, 2003, p.52-55.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: *O Romance*, 1: A cultura do romance. Franco Moretti (Org). Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. 2ª Ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2009.

MIRISOLA, Marcelo. *O azul do filho morto*. São Paulo: Editora 34, 2002.

NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Francis, 2003.

PELLANDA, Luís Henrique. *Tema poderoso*. In: Ler & Cia, jul. – ago., 2009.

PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milênio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1995.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*; contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira. 5ª ed. organizada e prefaciada por Nelson Romero. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953 (Coleção documentos brasileiros, 24).

SÁ, Sérgio de. *A reinvenção do escritor: literatura e mass media*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SANCHES NETO, Miguel. *Chove sobre minha infância*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Matéria de ficção*. Disponível em: <<http://chadascincocomovampiro.blogspot.com/2010/03/materia-de-ficcao.html>>. Último acesso em: abr. 2011.

SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. Meditação sobre o ofício de criar. *Revista Oz Cultural*. Disponível em: <<http://jornalsidarta.blogspot.com/2009/05/silviano-premiado-fala-da-sua-ficcao.html>>. Acesso em: 17 out. 2009.

SANTOS, Claudete Daflon. Ser escritor. In: *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Giovanna Dealtry, Masé Lemos, Stefania Chiarelli. (Orgs). Rio De Janeiro: 7Letras, 2007.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Tradução Sérgio Alcides. 4.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

_____. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. *Tempo Passado*. Cultura da Memória e Guinada Subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras: Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil, 1999.

_____. *Sobre a arte fotográfica*. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-sobre-a-arte-fotografica.pdf>>. Último acesso em: 20 jan. 2013.

SHIELDS, David. *Reality hunger*. New York: Borzoi book published by Alfred A. Knopf, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1985.

TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *A construção das vozes no romance*. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/textos/palestras/p_vozesromance.htm>. Último acesso em: 20 jan. 2013.

_____. *Juliano Pavollini*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. *O fantasma da infância*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. *O fotógrafo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Trapo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. *Uma noite em Curitiba*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

_____. *Poética da prosa*. São Paulo: Edições 70, 1979.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1909)*. 4ª ed. Brasília: UnB, 1963 (Biblioteca básica brasileira, 3).

VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Bernard Grasset, 2005.

VILA-MATAS, Enrique. *Doutor Pasavento*. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *O mal de Montano*. Tradução Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2005.